

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva

O CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA: UM *CASO* SINGULAR.



ARARAQUARA – S.P.
2014

Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva

O CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA: UM *CASO* SINGULAR.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Renata Soares Junqueira

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2014

Silva, Mariana Veiga Copertino Ferreira da

O cinema de Manoel de Oliveira : um caso singular / Mariana Veiga
Copertino Ferreira da Silva – 2014

131 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e
Letras (Campus de Araraquara)

1.1 Orientador: Renata Soares Junqueira

1. Cinema. 2. Teatro. 3. Literatura. 4. Cineastas. I. Título.

MARIANA VEIGA COPERTINO FERREIRA DA SILVA

O CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA: UM CASO SINGULAR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Renata Soares Junqueira

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 29/04/2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira
Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara

Membro Titular: Prof^a Dr^a Fabiane Renata Borsato
Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. António Manuel João Preto
Escola Superior Artística do Porto

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Em memória de meu pai que tanto me incentivou, sempre orgulhoso de cada pequeno feito meu.
Pelas conversas que tivemos e pelas que faltou ter.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pela bolsa concedida, sem a qual a dedicação a esse projeto não teria sido a mesma.

À minha querida orientadora Renata Soares Junqueira, pela imensa paciência que sempre teve comigo, desde o início da minha vida acadêmica. Por todas as conversas prazerosas sobre o cinema oliveiriano, pelas preciosas correções, pela companhia até aqui e por ter acreditado nessa pesquisa.

À Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – FCL/Ar pelas oportunidades e acolhida desde 2006.

À minha mãe Maria José Copertino, por tanto amor ao acompanhar cada passo dessa empreitada e não permitir que eu me abalasse na trajetória. E a meu irmão Orlando Copertino, pela companhia constante. E à minha família que sempre apoiou esse sonho.

À Ana Paula, Henrique, Laura, Haroldo, Ana Clara e Manuela, minha família araraquarense. Companheiros fiéis e grandes incentivadores que acompanharam de perto o processo dessa conquista. Obrigada pela companhia e por todo o suporte que precisei.

À Aline e Amanda, parceiras de graduação, pós-graduação e da vida. Amigas que vivenciaram essa empreitada ao meu lado desde o primeiro dia na FCL.

À Olga, João, Murilo, Gabriela e toda a família Velho que estiveram comigo nos momentos de alegria e de aflição. Obrigada pelo apoio em cada almoço de domingo

Aos queridos amigos pesquisadores, sempre presentes no desenvolvimento desse trabalho. Especialmente a Edimara Lisboa, Cristiane Guzzi, Marco Aurélio, Márcia Rodrigues e Júlia Moscardini, pelas preciosas conversas sobre teatro e cinema.

A Renato Ribeiro, amigo querido de todas as horas, que compartilhou comigo tanto as aflições de um pós-graduando, quanto as emoções da missão cumprida.

A António Preto e Pedro Maciel Guimarães pelas oportunidades únicas e tão enriquecedoras de aprendizado sobre o cinema de Manoel de Oliveira.

À Fundação de Serralves, no Porto, que me permitiu acessar o Acervo Manoel de Oliveira; especialmente às bibliotecárias Sónia e Isabel que me receberam com tanta atenção e carinho.

Aos Professores Tom Pires e Fabiane Borsato pelas sugestões e comentários valiosos no Exame Geral de Qualificação, indispensáveis ao amadurecimento desse trabalho.

À seção de Pós Graduação da FCL, especialmente à Rita, sempre tão atenciosa e paciente ao longo desses anos.

E, finalmente, ao Rodrigo, maravilhoso companheiro e meu maior incentivador. Por vivenciar pacientemente cada momento dessa jornada a meu lado, me motivando com todo o amor do mundo.

“Segue o teu destino,
Rega as tuas plantas,
Ama as tuas rosas.
O resto é a sombra
De árvores alheias.”

Fernando Pessoa (2006, p.71)

RESUMO

Manoel de Oliveira, um dos mais renomados cineastas da atualidade, busca sempre inovar a cada filme que realiza. Observando o conjunto de suas produções, é possível afirmar que uma das características mais marcantes de sua obra é a utilização de textos literários como fonte para os seus filmes. O cinema oliveiriano, vale dizer, também preza o uso de elementos teatrais, buscando, através desse artifício, aproximar a arte do cinema de outras artes, especialmente a do teatro, ao lado da literária e de outras que tanta importância têm no seu cinema como, por exemplo, a música e a pintura. A relação estreita que Manoel de Oliveira estabelece entre o cinema e outras artes, acaba por provocar um efeito estético totalmente característico: o distanciamento entre o espectador e a obra, a fim de mostrá-la efetivamente como uma obra de ficção.

Pensando nessa concepção estética de Manoel de Oliveira, o objetivo deste trabalho é analisar um de seus filmes baseados em textos literários – *O meu caso (Mon cas)*, filme paradigmático da obra do cineasta, produzido em 1986 e inspirado no drama homônimo de José Régio. Para tanto, faremos uso de algumas das principais teorias do cinema e do teatro moderno, como a fundamentação sobre Opacidade e Transparência do discurso cinematográfico, proposta por Ismail Xavier, no intuito de compreender o funcionamento da linguagem cinematográfica; as teorias sobre montagem do renomado cineasta Sergei Eisenstein, através da qual se busca elucidar o funcionamento da construção do discurso no cinema, e a teoria do Drama Moderno, de Peter Szondi, a fim de compreender melhor as relações que o cinema de Oliveira estabelece com o teatro. Na bibliografia básica da pesquisa, destacam-se ainda nomes como António Preto, Patrice Pavis, Marcel Martin, dentre outros.

Pretendemos identificar no filme *Mon cas* essas singularidades estéticas e a relação interartes, sobretudo, verificando a hipótese de que Manoel de Oliveira dialoga sistematicamente com uma estética teatral – à maneira de Brecht, ainda que não com o mesmo grau de engajamento – como forma de, com intenção didática, chamar o espectador a refletir sobre a linguagem cinematográfica e os seus sentidos possíveis.

Palavras-chave: cinema, teatro, literatura, Manoel de Oliveira, José Régio.

ABSTRACT

Manoel de Oliveira, one of the most reputed directors nowadays, has a innovative approach on each new released movie. Through observing his entire work it is possible to affirm that one of his main characteristics is the use of literature work as source for his movies. Further teatrical elements are also used in Oliveira's cinema, aproching the art of cinema to others arts, especially theather, besides literature, music and painting, which are important in his production. The result of the closely relation between diferent kinds of arts is a Oliveira proper aesthetic effect: the distancing effect between espectador and the movie, expliciting what it actualy is, a fictional movie.

From Manoel de Oliveira's aesthetic conception, the present dissertation intent to analysis one of his movies based on literature text - O meu caso (Mon cas), a paradigmatic work, produced in 1986, inspired on a José Régio homonym play. Therefore, some of the major modern cinema and theather theory will be used, as Ismail Xavier's cinematic discourse theory, grounded on Opacity and Transparency, to understand the cinema language; filmmaker Sergei Eisenstein montage's theory argued cinema speech, and the Modern Drama theory, of Peter Szondi, to have better comprehension of Oliveira's relation with theather. The research basic bibliograph highlights António Preto, Patrice Pavis, Marcel Martin, among others.

Try to identify this aesthetic singularity and the relation between arts, speacially, testing the hypothesis that Manoel de Oliveira dialogs sistematicly with the theatral aesthic - like Brecht, besides the same engagement level - With didatic intention, bring spectator to think about cinema language forms and its possible senses. It is intended to identify on Mon cas this aesthetic singularity and the relation between arts, speacially, testing the hypothesis that Manoel de Oliveira dialogs sistematicly with the theatral aesthic - like Brecht, aside the same engagement level - as a way to, with didatic intention, bring spectator to think about cinema language forms and its possible senses.

Keywords: cinema, theather, literature, Manoel de Oliveira, José Régio.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Montagem de fotografias de Manoel de Oliveira. Painel integrante da exposição Manoel de Oliveira: uma história do cinema, promovida no Brasil pelo Instituto Tomie Othake.	14
Figura 2: Imagem de uma sala de projeção no final do século XIX.....	17
Figura 3: Cena do filme “ <i>O encouraçado Potemkin</i> ”(1925), de Sergei Eisenstein	23
Figura 4: Imagem editada de uma fotografia de Bertolt Brecht.(sem data)	27
Figura 5: Fotografia de José Régio e Manoel de Oliveira durante as filmagens d’ <i>As pinturas de meu irmão Julio</i> (1956-65)	39
Figura 6: Fotografia de José Régio (sem data)	45
Figura 7: Plano inicial do filme <i>Mon cas</i> (1986), de Manoel de Oliveira. Plano geral do palco em que se encenará a peça. 02min38seg de rodagem	64
Figura 8: imagem da partitura do allegro composto por João Paes, especialmente para a primeira repetição do filme <i>Mon cas</i> , a pedido do realizador Manoel de Oliveira. A partitura original encontra-se no acervo Manoel de Oliveira, da Biblioteca da Fundação de Serralves, na cidade do Porto em Portugal.....	66
Figura 9: Plano do filme <i>Mon cas</i> (1986). Aos 19 min e 30 seg de rodagem.....	67
Figura 10: Plano do filme <i>Mon cas</i> (1986), de Manoel de Oliveira. Funcionário da equipe de filmagem sobe ao palco e sobrepõe a <i>claquette</i> , representativa do cinema, às máscaras da tragédia e da comédia, representativas do teatro. 31min 07seg de rodagem.	68
Figura 11: Plano do filme <i>Mon cas</i> (1986), de Manoel de Oliveira. Ator olha diretamente para a câmara e conversa com o espectador. 27 min 08 seg de rodagem.....	69
Figura 12: Plano-sequência do filme <i>Mon cas</i> (1986), de Manoel de Oliveira. Plano americano da atriz que realça a sua expressão facial quando ela se irrita com o Desconhecido.	73
Figura 13: Plano do filme <i>Mon Cas</i> (1986), início da segunda repetição, em preto e branco. Aos 31 min e 03 seg de rodagem.....	78
Figura 14: Plano que registra a troca de leques da atriz na segunda repetição do filme <i>Mon cas</i> (1986). Aos 31 min e 02 seg de rodagem	81

Figura 15: Plano em close up da Actriz escondendo-se atrás de seu leque negro. Filme <i>Mon cas</i> (1986) Aos 34 min 00 seg de rodagem	83
Figura 16: Plano do filme <i>Mon cas</i> (1986). Atuação das personagens no palco, durante a terceira repetição e à direita, o espectador que monta o equipamento de projeção. Aos 48 min 02 seg de rodagem.....	86
Figura 17: Plano do filme <i>Mon cas</i> (1986). Atores no palco de costas para a câmara assistindo à projeção da imagem da <i>Guernica</i> . Aos 52 min e 51 seg de rodagem	87
Figura 18: Plano do filme <i>Mon cas</i> (1986)que focaliza na tela a máscara disforma que ostenta a cortina. É o plano que inicia a última parte do filme. Aos 54 min 30 seg de rodagem	93
Figura 19: Plano-sequência do filme Mon cas (1986) close up nas partes do corpo que representam a comunicação: boca e ouvido. Entre 01h 11 min 57 seg e 01h 12 min e 00 seg	95
Figura 20: Planos do filme <i>Mon cas</i> (1986) que mostram a revelação da técnica utilizada para representar Deus. Entre 01h18min10 s e 01h27min30 seg de rodagem	96
Figura 21: Plano do filme <i>Mon cas</i> (1986).Jó e sua esposa, já recompensados, na <i>Cidade Ideal</i> . À 1h24min28seg de rodagem	98
Figura 22: MILLAIS, John Everett. <i>Ophelia</i> (1851-2) óleo sobre tela. 76.2cm x 111.8cm. Tate Britain, Londres.	100
Figura 23: Filme O pintor e a cidade , de Manoel de Oliveira (1956). A imagem mostra o pintor António Cruz, na cidade do Porto, durante as filmagens.....	101
Figura 24: Cena do filme Amor de perdição (1978), de Manoel de Oliveira. Esse plano acontece logo no início do filme. A cena supõe um plano fixo em que as personagens estão paradas, fingindo um congelamento da imagem, mas sem que o recurso técnico seja utilizado, de fato. Essa técnica permite que o espectador observe a cena como se ela fosse, de fato, uma pintura.	103
Figura 25: Imagem de divulgação do filme O gebo e a sombra (2012), de Manoel de Oliveira. Nessa cena, é possível observar o contraste entre luz e sombras e a semelhança com as pinturas de Georges La Tour	104
Figura 26: Cena do filme <i>Mon cas</i> (1986), de Manoel de Oliveira. Atrás dos atores é possível observar, acima do piano, o quadro de características modernas que compõe o cenário do lado esquerdo do palco (perspectiva do espectador).....	106

Figura 27: Cena do filme <i>Mon cas</i> (1986), de Manoel de Oliveira. Atrás dos atores é possível observar a pintura de características renascentistas que representa um diálogo entre duas moças. Esse quadro compõe o cenário ao lado direito do palco (perspectiva do espectador).	107
Figura 28: PICASSO, Pablo. Guernica (1937) óleo sobre tela. 349cm x 776cm. Museu nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid	109
Figura 29: DA VINCI, Leonardo. Mona Lisa (1503-1506). Óleo sobre tela. 77cm x 53cm. Museu do Louvre, Paris	111
Figura 30: Plano-sequência final do filme <i>Mon cas</i> (1986). Metalinguagem cinematográfica	113

SUMÁRIO

O TEATRO É VIDA, O CINEMA É MEMÓRIA: INTRODUÇÃO AO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA.....	12
1. O <i>TABLEAU</i> E O <i>ECRÃ</i>: CONSIDERAÇÕES SOBRE DUAS FORMAS DE LINGUAGEM.....	16
1.1 A magia do cinema e a construção da ilusão: um panorama.....	17
1.1.1 O cinema como discurso: a questão da adaptação	20
1.1.2 Teorias da montagem	22
1.2 A propósito do teatro: o drama moderno e suas revoluções	24
1.2.1 A crise do drama e as novas formas de teatro	24
2. TEATRO E CINEMA: DUAS ARTES COMPLEMENTARES?	32
2.1 Uma perspectiva histórica.....	33
2.2 Régio e Oliveira: um diálogo que durou 38 anos.	37
3. O CASO DE RÉGIO: UM ARTISTA DE MÚLTIPLAS FACES.....	45
3.1 Presença	46
3.2 “Vistas sobre Teatro”	48
3.3 Régio e o homem do seu tempo	50
4. PREMIER RÉPÉTITION: DO PALCO PARA A TELA – “O MEU CASO”, NO CASO DE OLIVEIRA.....	54
5. DEUXIÈME ET TROISIÈME RÉPÉTITIONS: RELEITURAS E REFLEXÕES.....	77
5.1 Dos primórdios do cinema, a mudez e a consciência.	77
5.2 Troisième répétition: a reflexão que vem do caos.....	85
6. <i>LE GRAND FINALE</i>: O CASO DE JÓ, UM CASO DE TODOS NÓS.....	91
7. A PINTURA COMO ELEMENTO CÊNICO: DIÁLOGOS E REFERÊNCIAS PICTÓRICAS EM <i>MON CAS</i>.	100

7.1	A pintura através da lente de Manoel de Oliveira	101
7.2	Um caso também visual: análise das referências pictóricas em <i>Mon cas</i> (1986).....	105
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	118
	ANEXOS	123
	ANEXO A	123
	ANEXO B.....	124
	ANEXO C	125

TEATRO É VIDA, O CINEMA É MEMÓRIA: INTRODUÇÃO AO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA

“Minha contribuição para o cinema vem, enfim, de minha meditação sobre a vida. E essa meditação divide-se em duas partes: uma é de caráter cultural, ou seja, aquilo que ouço, me ensinam ou leio; e outra é aquilo que tenho como experiência de vida: o que sofro ou, ao contrário, o que gozo, o que me diverte ou me entusiasma ,tudo, enfim que me cerca e absorve.”¹

Manoel de Oliveira

Manoel de Oliveira, grande mestre do cinema português, tem como característica fundamental de sua obra estabelecer relações entre a sétima arte e outras artes. Faz parte da estética de Oliveira criar um diálogo interartes absolutamente abrangente, de forma bem elaborada. No âmbito dessa proposta, destaca-se a relação que o seu cinema estabelece com o teatro. Falar sobre teatro e cinema em Manoel de Oliveira é quase um chavão no universo acadêmico da área audiovisual, e a forma como o cineasta português encara essa relação e toda a contribuição histórica que o teatro trouxe para o cinema é fundamental para o entendimento da estética oliveiriana. Para Oliveira, o teatro e o cinema devem coexistir em um mesmo espaço artístico, possibilitando a criação de uma obra de arte complexa. Segundo o crítico António Preto, em Manoel de Oliveira as duas artes se complementam, uma iluminando a outra:

O cinema ilumina o que há de simulacral do teatro: desconstruindo e eduplicando o artifício, dá a ver a construção teatral em toda a sua volumetria; o teatro desmascara o cinema: a representação frontal e o olhar para a câmara-espectador denunciam a mediação cinematográfica não sendo, pois, por acaso que é, precisamente, nos filmes que refletem sobre o teatro que Manoel de Oliveira produz, com maior insistência, a *mise en scène* do cinema dentro do cinema. (PRETO, 2009, p.19)

Depois de *Le soulier de Satin*, um dos filmes mais polêmicos de Oliveira, o realizador posicionou-se de uma maneira muito particular a respeito da relação dialética entre cinema e teatro. O filme, baseado na peça de Claudel, teve acrescentada ao seu texto a frase “Théâtre... Cinéma, théâtre, cinéma... Tout ça ces’t la même chose!” – o que parece ser a justificativa do realizador para

¹ In: MACHADO, Álvaro. **Manoel de Oliveira**. São Paulo: CosacNaify, 2005, p. 65.

a coexistência do cinema e do teatro em um mesmo ambiente. Posteriormente, quando questionado por João Bénard da Costa a respeito dessa afirmação de que teatro e cinema são “tudo a mesma coisa”, Oliveira respondia:

Evidentemente que não são. Mas não são por razões completamente diversas. O cinema não existe. Há apenas vida e teatro. De facto, a vida também não existe. O que há, verdadeiramente, é teatro. E não há vida porque acções da vida são de tal modo efêmeras que o décimo de segundo que agora passou já não existe. É nesse sentido que digo que a vida não existe. A vida é toda cheia de convenções[...] o que regula e dá sentido à vida são as convenções. Portanto, que é que existe na vida? O teatro. Quando se passa a vida para o teatro, não é a vida que se passa, são as convenções. São elas que permitem passar para o teatro e repeti-las. Mas o cinema, quer vá buscar à vida, quer vá buscar ao teatro, o que faz é uma representação. Não há distinção entre representação e vida (OLIVEIRA apud PRETO, 2008, p. 97)

Ainda que seja um tanto ambígua, esta reflexão de Oliveira dá-nos uma pista quanto ao processo de adaptação adotado por ele, que se preocupa em transpor para o cinema as convenções: tanto as do teatro quanto as registradas em outros gêneros literários. Sendo assim, os filmes de Oliveira são releituras cinematográficas desses registros convencionais do que é a vida em cada época.

António Preto (2008) fala ainda sobre a significação que essas convenções adquirem quando transpostas para uma obra de arte e sobre a função que isso exerce. Se acompanharmos o raciocínio de Manoel de Oliveira, é possível afirmar que o cinema enquanto registro do teatro representa a vida e nos coloca claramente como espectadores, afastando-se de qualquer efeito de ilusão. Para Oliveira, cinema e teatro agem juntos nessa proposta de retratar a realidade e revelam-se através da ostentação da obra de arte tal e qual ela se define. Essa é a linha estética que Manoel de Oliveira adota para sua obra: a de negar um cinema que preza o uso absoluto da técnica, dos efeitos especiais e da ilusão. “Para Oliveira, é cinema o que se põe à frente da câmera, seja uma paisagem, uma natureza morta ou um texto feito teatro” (PRETO, 2008, p.112).

Oliveira se posiciona em relação ao cinema de uma forma muito particular, especialmente considerando que esse é o meio de vida do cineasta: para ele, o cinema é um fantasma. É interessante essa maneira de pensar, se considerarmos o fascínio de Oliveira pelo cinema à luz do conceito de “Gesamtkunstwerk” wagneriana, que buscava definir a obra de arte completa como sendo aquela que articula diferentes formas de arte em um único objeto – Wagner fala de uma “grandeza da obra de arte global”. Nesse sentido, essa concepção de cinema que Oliveira tem vai

ao encontro de um pensamento que Sergei Eisenstein – outra potencial fonte de inspiração do cinema oliveiriano – tinha sobre o teatro:

A coerência de todos os elementos da performance, a correspondência plástica do ritmo e da imagem – a despeito de todas as diferenças da abordagem teatral (sob a minha ótica) e a própria vida – têm no final das contas um pensamento profundamente místico que simboliza a unidade do ritmo do Universo. Não é à toa que sinto uma espécie de *vertige* quando imagino a organização perfeita da ação teatral movendo-se num ritmo ininterrupto; sinto como se estivesse perdendo a consciência... Sinto uma sensação similar quando contemplo o céu da noite escura ou as estrelas durante uma solitária caminhada noturna. (EISENSTEIN apud OLIVEIRA, 2008, p. 25 grifo do autor)

Eisenstein vê o teatro – e posteriormente aplica isso em suas produções cinematográficas – da mesma forma que Oliveira encara o cinema, em busca de uma unidade total da obra artística capaz de provocar em seu receptor sensações únicas, devido à sua magnitude e plenitude que se comparam ao próprio universo, ao céu e às estrelas.

O cinema é para Oliveira uma forma de arte completa e, até por isso, torna-se um fantasma da representação. Em entrevista longa e importante a Leon Cackoff, Oliveira fala da questão da memória que envolve o cinema. Os filmes são uma maneira de reviver a vida, ou de viver uma primeira vez aquilo que se passou em outro tempo ou em outro espaço. O cinema registra em filme

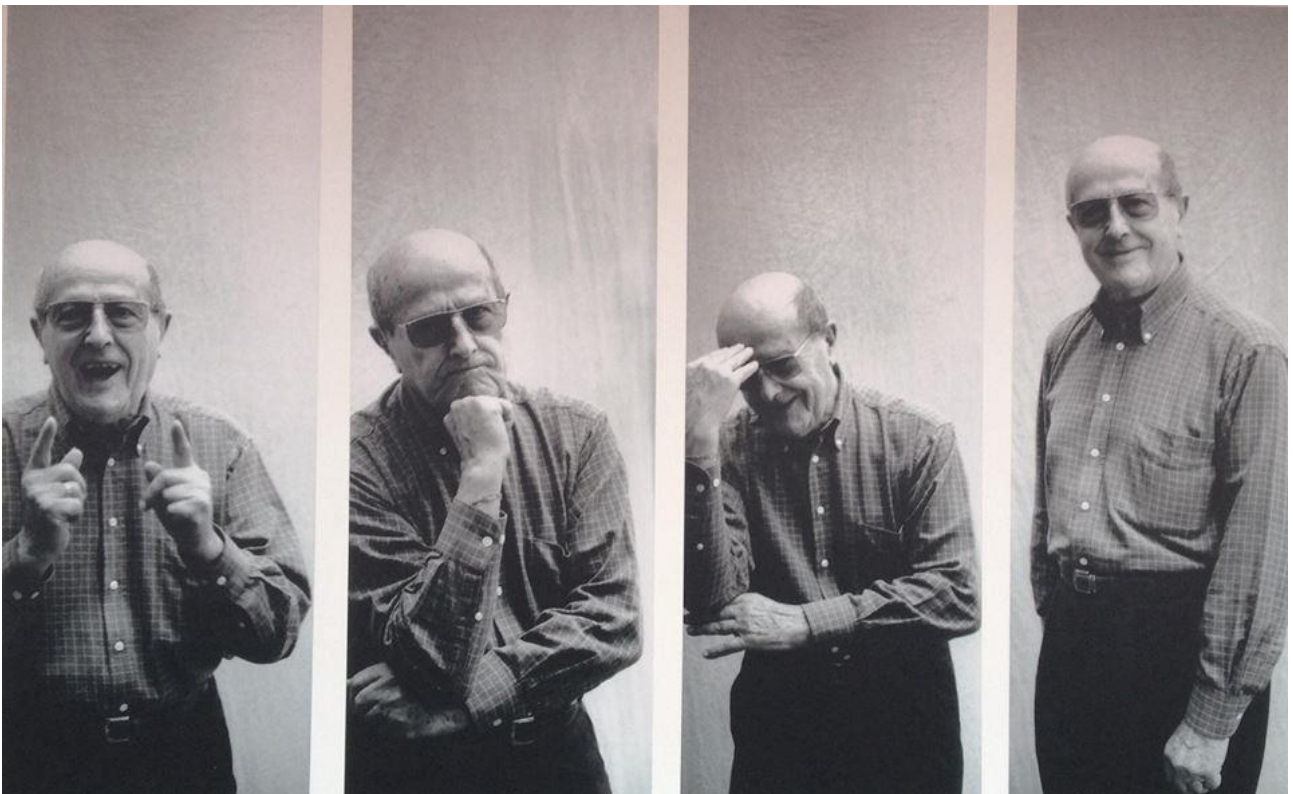


Figura 1

um momento da realidade; entretanto, quando vamos assistir a essa filmagem, aquele momento da realidade já não existe mais, o que vemos ali é um fantasma de algo que ocorreu anteriormente, é apenas lembrança e, por isso, é de “fantasma” que Oliveira chama a memória cinematográfica. E esse fantasma, que representa a memória, manifesta em si, sobretudo no que diz respeito à obra de Oliveira, uma obra de arte completa que serve de meio para a revelação de diferentes formas de arte, inclusive – e por que não dizer principalmente? – o teatro.

Na produção de Oliveira, o teatro aparece tanto como princípio estético, quanto como princípio temático do cinema. O realizador, por muitas vezes, adotou para o cinema textos teatrais e essa atração pela arte do drama foi fomentada pela amizade que construiu com grandes teatrólogos portugueses, como é o caso de José Régio. É muito provável, ao cabo, que o fascínio de Oliveira pelo teatro e pelo diálogo estreito que ele estabelece com o cinema tenham sido despertados, em si, pelo seu amigo dramaturgo.

1. O *TABLEAU* E O *ECRÃ*: CONSIDERAÇÕES SOBRE DUAS FORMAS DE LINGUAGEM

As discussões acerca da relação entre a arte teatral e a cinematográfica existem desde que o cinema existe e têm-se aprofundado ao longo das épocas. O fato de, a princípio, o cinema ser (mal) interpretado como nada mais que teatro filmado levou a um embate entre essas duas artes baseado em uma comparação constante. Manoel de Oliveira dedica grande parte de suas obras a envolver teatro e cinema em um mesmo ambiente artístico a fim de permitir que as duas artes participem da construção de uma obra única: a sua. Antes de iniciarmos a análise do filme oliveiriano que mais radicalmente contempla a dialética teatro/cinema é válido revisar algumas teorias tanto de uma linguagem quanto de outra para embasar a análise proposta.

Não é a toa que proliferam no mundo artístico, atualmente, narrativas literárias transformadas em filme e vice-versa. A literatura e o cinema têm em comum a *diegese*, elemento norteador que conduz as produções nestas duas formas de arte. A questão da temporalidade e da narração está na base estrutural tanto das obras literárias quanto das filmicas e isso implica uma relação fortemente estabelecida não só entre o livro e sua adaptação para o cinema, mas também entre as formas de análise das duas obras. Não é por acaso que as teorias de posicionamento da câmera cinematográfica e a focalização da cena têm origem nas teorias literárias sobre o narrador. Nesse sentido, os estudos sobre cinema consideram essa manifestação artística como um discurso e, assim, os filmes são analisados como textos não verbais, de forma bastante coerente.

Observando essas questões que envolvem a relação do cinema com a literatura, destacando-se mais do que a relação entre o cinema e outras artes, é possível mapear estudos de teóricos das décadas de 1940, 50 e 60 que apontam um movimento em torno do cinema *avant la lettre*, o qual identifica na literatura anterior à sua época os princípios da linguagem cinematográfica que seria desenvolvida no início do século. Desta forma, foi possível perceber que a literatura, assim como o cinema, trabalha com a questão da imagem construída para ser visualizada, ainda que mentalmente. Entender as relações de proximidade do cinema com a literatura auxilia na compreensão da proposta de Manoel de Oliveira no que concerne aos diálogos possíveis entre o cinema e o teatro – tanto o teatro espetáculo e encenação, quanto o teatro literário, ou seja, o texto teatral.

Passemos, então, a examinar elementos fundamentais e teorias importantes sobre as linguagens em questão.

1.2 A magia do cinema e a construção da ilusão: um panorama

Desde a década de 1960 têm-se feito várias discussões a respeito da capacidade do cinema e da fotografia para captar a realidade e fixá-la. Desta forma, passou-se a compreender a imagem – tanto a cinematográfica quanto a fotográfica – como um signo isolado que se pode analisar enquanto discurso.

O crítico Ismail Xavier, em seus estudos sobre cinema, afirma que a imagem cinematográfica enquanto discurso compreende dois espaços: um



Figura 2

interior ao enquadramento dessa imagem e um exterior a ele. Ao fazer um recorte da realidade que é exibida em uma tela, o cineasta deixa claro, através da movimentação da câmera, que existe uma realidade fora da imagem exibida no retângulo da tela, uma continuidade do espaço que não é revelada, mas é absolutamente conhecida pelo espectador. Xavier vai falar também do chamado “efeito janela”, que sugere uma relação entre o mundo real e o mundo representado pelo cinema, permitindo uma identificação entre o espectador e o universo mostrado na tela. Isso sugere uma interpretação do mundo representado pela câmera como sendo um duplo do mundo real, criando-se, desta forma, uma ilusão de realidade. O universo das montagens cinematográficas assume, assim, a metáfora segundo a qual a câmera mediadora entre esses dois mundos é uma espécie de olho mágico que faz a ligação entre os dois universos, relacionando-se diretamente com a multiplicidade de pontos de vista, tal como o olho de um observador atento.

Refletindo ainda sobre essa questão da representação do mundo, é válido pensar na história do discurso cinematográfico em termos de naturalismo no cinema, que consistia na tentativa de se aproximar o máximo possível do mundo fora das telas. Ainda segundo Xavier (2008), depois de 1914 o sistema estabelecido para as produções cinematográficas elaborou com cuidado “o mundo a ser observado através da ‘janela’ do cinema” (p. 41) criando, assim, uma concepção de cinema que se aproximava cada vez mais de um produto comercial. Iniciava-se, ali, o império hollywoodiano de cinema como indústria da cultura. A proximidade com o mundo real e a construção da verossimilhança eram fundamentais nesse processo e estabeleceram-se

três elementos básicos para se criar esse efeito: a *decupagem clássica*, que produzia o efeito de ilusão; um *método de interpretação dos atores e cenários* que reproduzisse a realidade de maneira naturalista; e a escolha de um *enredo narrativo* atraente para o público:

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação. (XAVIER, 2008, p. 42)

Nesse cenário em que o cinema era produto da indústria cultural, Kuleshov tem papel importante, pois vai apresentar aos teóricos dos estudos cinematográficos a teoria da montagem. Segundo Xavier (2008), o cineasta russo percebe que a principal diferença entre o cinema americano – que tanto sucesso fazia na época – e o cinema europeu consistia no ritmo: enquanto este caracterizava-se pela lentidão das ações, aquele destacava-se pelo ritmo dinâmico. A partir disso, cria-se o chamado “efeito Kuleshov”, baseado no conceito de montagem invisível e na construção de um espaço-tempo narrativo determinado exclusivamente pela associação e verossimilhança que almejavam a identificação do público. Em linhas gerais, produzir esse efeito é mais ou menos como se colocar uma série de imagens em uma sequência intercalada com enquadramentos de um personagem específico, sugerindo uma nova significação a partir de planos isolados, deixando que o público faça a associação do que acontece na cena.² Kuleshov, a partir dessa teoria sobre a montagem e o ritmo do filme, escreveu uma série de manuais de instrução para a produção de filmes que buscassem esse efeito naturalista através de um ritmo acelerado e uma continuidade de cenas que prezavam a verossimilhança. Vale dizer que, especificamente no período entre-guerras, o cinema passa a abordar questões sociais, para que também pela temática houvesse essa identificação pela verossimilhança por parte do público.

Tempos depois, Kuleshov deu seguimento aos seus estudos sobre cinema e acabou reformulando, em 1935, a sua teoria sobre montagem/ritmo, levando em consideração, dessa vez, a intenção que se propunha através da narrativa. Esse critério ideológico se aplica à necessidade de representação de uma visão justa da sociedade. Essa mudança de pensamento estético é significativa para o panorama dos estudos sobre cinema, pois ao incluir o pensamento crítico na narrativa

² Vídeo original da experiência do *Kuleshov effect* no link: <https://www.youtube.com/watch?v=DwHzKS5NCRc> . Consultado em 14/03/2014.

filmica, desvencilha-se da proposta naturalista vigente até então para criar um realismo novo que se refere ao “mundo representado (ou significado) pelas imagens, em que o problema básico é expressar uma visão de mundo correta”(XAVIER, 2008, p. 68).

Com o tempo, outras estéticas cinematográficas ganham destaque na questão do realismo buscado, dentre elas as propostas estéticas de Bazin e Kracauer, que preconizavam técnicas para aprimorar um cinema que o crítico Xavier chama de *transparente*. Kracauer propõe um realismo denominado pelo próprio teórico como cinema empirista, que se dedica a refletir sobre a realidade estética, retratando através do cinema um mundo que se encontra em meio ao declínio das religiões e ideologias; com as modificações políticas e sociais pelas quais a Alemanha passava em meados do século XX, o cinema não deveria querer criar um “mundo da arte”, mas sim, fazer uso do material real que lhe cabia. Esse teórico via a arte como responsável por representar o mundo, que estava em constante transformação, através da experiência que ela poderia proporcionar:

Em oposição à realidade fabricada, ele [Kracauer] dará preferência a um cinema que caminha de [*sic*] encontro às afinidades essenciais que constata no processo tecnológico de base responsável pela existência dos filmes: a afinidade com os espaços abertos e não compostos, a afinidade com o não encenado, com o fortuito, com o sem fim, com o indeterminado. (XAVIER, 2008, p.70)

Na mesma esteira das inovações estéticas surge André Bazin com uma proposta de crítica à estrutura da montagem convencional. Segundo Xavier, essa proposta estética se enquadra em uma categoria avessa às vanguardas da época, valorizando a trajetória do cinema até então a fim de buscar um estilo cinematográfico que encontrava na narrativa suas maiores possibilidades de ser realista. A principal característica dessa proposta estética de Bazin é a crítica à teoria da montagem russa – muito popular na época – por acreditar que o cinema deve servir como testemunho da realidade e suas formas de existência, permitindo que, por si só, ela mostre-se em sua essência, sem que a arte exerça qualquer influência ou manipulação sobre ela. Tanto Kracauer quanto Bazin foram teóricos de fundamental importância para a compreensão das diferenças que existem entre o cinema clássico e o cinema moderno e suscitaram algumas ideias adotadas pelas estéticas que surgiriam posteriormente.

É interessante pensar essa questão da ilusão realista, prezada pelo cinema comercial desde o início, acompanhando, por assim dizer, a mesma necessidade que o teatro também teve durante muito tempo. Neste trabalho, o que discutiremos é o interesse em romper a ilusão de realidade através da metalinguagem cinematográfica – peculiaridade que configura, essencialmente, a

proposta estética de Manoel de Oliveira, cineasta português cuja obra constitui o objeto principal do nosso interesse na medida mesma em que se relaciona sistematicamente com *teatro*, como procuraremos demonstrar.

Entretanto, antes de a estética oliveiriana ganhar força no cenário artístico, houve outras propostas inovadoras de cinema que se negavam a reproduzir o realismo absoluto. Vejamos.

1.2.1 O cinema como discurso: a questão da adaptação

Uma outra teoria de fundamental importância para os estudos sobre cinema é aquela proposta pelo próprio professor Ismail Xavier: a teoria pautada na dicotomia opacidade/transparência. Ao traçar um panorama da estética do cinema ao longo dos anos, Xavier identifica a oposição entre naturalismo e anti-naturalismo e, baseado nela, tenta explicar a composição daquilo que se chama *ilusão* em cinema. Para o autor, o cinema transparente é aquele em que o espectador visualiza um mundo completamente verossímil na tela, como se ela fosse uma janela para a realidade:

[...] o estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). [...] A produção industrial, dividida em gêneros, vai apresentar uma ampla variedade de universos ficcionais, fornecendo concretude ao mito (westerns, filmes históricos) e, para considerar os extremos, oscilando entre seus produtos de declarada fantasia (aventuras, histórias fantásticas, contos de fada, etc.) e suas incursões pelos dramas rotulados de verdadeiros. (XAVIER, 2008, p. 42)

Já o cinema da opacidade é aquele que, segundo o autor, se relaciona com o anti-naturalismo, buscando uma distância da realidade representada como ela é, criando-se algo novo, novas impressões e experiências. Essa proposta já se aproxima do artificialismo das estéticas de vanguarda vigentes na primeira metade do século XX:

A construção do “cinema poético” compatível com os vários “ismos” da vanguarda implica em trabalhar contra a “reprodução natural” e contra a ideia de mimese no próprio terreno onde tal naturalidade de tal perfeição mimética parecem estar inscritas no próprio instrumento e na própria técnica de base. [...] O ataque frontal à aparência realista da imagem cinematográfica vem, inicialmente, de uma tendência específica marcada por uma ostensiva pré-estilização do material colocado em frente à câmera: a tendência expressionista. (XAVIER, 2008, p. 100)

Pensar a construção da ilusão e da anti-ilusão, sobretudo no cinema, é fundamental, considerando o conceito de janela. Uma teoria que se destaca, na década de 1980, é a de Jacques Aumont, que, voltado à estética e ao estudo da imagem, focaliza as relações entre cinema e pintura, desenvolvendo uma comparação sistemática entre as duas artes, pensando na diferença entre elas no que diz respeito à configuração do olhar variável, não pensando nas referências explícitas de uma arte em relação à outra, mas sim buscando compreender a maneira como ambas representam aquilo que há de efêmero na sociedade moderna. A preocupação do cinema consiste em fixar o efêmero, entretanto a pintura e a fotografia já haviam se dedicado a essa conquista durante muito tempo. Nessa captura do real, o cinema é como uma espécie de técnica aprimorada de fixação da fotografia, que por sua vez já parece ter sido um aprimoramento da pintura:

Como fixar o efêmero em pintura de outra maneira que não do modo da síntese temporal, à qual a doutrina do instante prenhe condensa? [...] a fotografia, ao ‘embalsamar’ o tempo (André Bazin), duplicou a questão à qual está submetida a pintura, aprofundou o desacordo entre a lentidão do pintor e a infinita rapidez do raio a ser pintado. É tudo isso que o cinematógrafo vira de cabeça para baixo, que ele ultrapassa definitivamente com seus efeitos de realidade, inocentes, e inocentemente perfeitos. A atmosfera continua aí impalpável, e, se quiser, irrepresentável; mas não deixa de estar presente em um cintilar de folhas (agitadas pelo vento, pelo ar, concluem infalivelmente os críticos: é mesmo o vento que eles querem ver). Mas, sobretudo, é claro, o fugidio é enfim fixado, e sem labor. É de acordo com o trabalho pictórico que se mede o melhor do milagre do cinematógrafo: ele substitui, com efeito, as centenas de folhas duramente pintadas, uma por uma, em um Théodore Rousseau, pelo aparecimento imediato de todas as folhas. E, além do mais, elas se mexem. (AUMONT, 2007, p.33)

Pois bem, na efervescência de novas teorias sobre o cinema e suas relações com outras artes, é impossível não se pensar com maior dedicação na relação que o cinema estabeleceu com a literatura e no fenômeno das adaptações cinematográficas de obras literárias. Embora o cinema tenha se apropriado de textos literários em releituras desde o seu surgimento, nos tempos modernos, a partir do século XX, essa técnica torna-se cada vez mais aprimorada, inclusive como objeto de pesquisa para os teóricos e críticos. Considerando o cinema como discurso, é impossível não associar a sua evolução e, principalmente, a tendência das adaptações ao teor narrativo próprio dessa arte. Robert Stam (2008) observou a maneira como o cinema mantém, transforma ou manipula o texto fonte. O autor aponta os conceitos do dialogismo, já propostos por Mikail Bakhtin, e de intertextualidade, desenvolvido por Julia Kristeva, como uma possibilidade de articular as questões relacionadas à fidedignidade ao texto ao ser transposto para outra linguagem. Segundo Stam, Gérard Genette, embasado por Bakhtin e Kristeva, “propõe o termo transtextualidade, mais

abrangente” (STAM, 2008, p. 21), que parece ser bastante adequado quando se trata de adaptações cinematográficas.

É fato que a transposição que se faz de uma narrativa literária para o cinema não é simplesmente a transferência de conteúdo de um meio para outro, mas uma recriação e, sendo assim, deve ser observada e analisada, evidentemente, como uma outra obra. Naturalmente, as teorias que contemplam o cinema enquanto discurso funcionam como importante ferramenta para analisar esse tipo de objeto em particular.

1.2.2 Teorias da montagem

O grande fundamento da teoria cinematográfica envolve a questão da montagem e as diferentes perspectivas que dela podemos ter. O cinema narrativo se constrói dependendo da maneira como a montagem é realizada. Sobre as teorias de montagem dois nomes se destacam como mentores: David Griffith, nos Estados Unidos e Sergei Eisenstein, na Rússia. Inovador das formas de fazer cinema, David W. Griffith é considerado o pai da montagem cinematográfica, e seus estudos contribuíram para a evolução do processo de montagem e tiveram grande influência em Hollywood. As contribuições foram inúmeras, mas dentre elas destacam-se a variação de planos com o intuito de captar a empatia do público, incluindo o plano geral, o *close-up*, plano de pormenor de um objecto – também chamado de *insert*-, a câmera subjetiva representando o ponto de vista de um personagem, o *travelling* que é o deslocamento da câmera, a montagem alternada, a montagem paralela, o uso de *flashbacks* para inovar a forma como a trama se configura, as variações de ritmo, dentre outras. Segundo o teórico Jean Mitry, se não foi Griffith “o inventor nem da montagem, nem do grande plano [...] pelo menos foi ele o primeiro a saber organizá-los e a fazer deles um ‘meio de expressão’” (MITRY apud MARTIN, 2005, p.173).

Enquanto isso, no velho continente, um dramaturgo russo se arriscava pelos caminhos inovadores do cinema. Sergei Eisenstein, apesar de não ter sido o criador da montagem cinematográfica, certamente foi um de seus mais dedicados teóricos e, com certeza, um dos cineastas que mais fez uso dela em suas produções. A teoria desenvolvida por Eisenstein, em 1929, consiste na classificação de cinco tipos de montagem possíveis e aplicáveis às filmagens. O primeiro tipo de montagem definido pelo cineasta russo é a *montagem métrica*, que consiste em uma forma mais primitiva baseada no comprimento dos fragmentos de filme que compõem a película. A ideia de métrica vem justamente dessa configuração física da montagem segundo a extensão das unidades de filme que vão compondo a narrativa fílmica ao serem concatenadas durante o processo de montagem.

O segundo tipo é a *montagem rítmica*, que leva em consideração não apenas a concatenação física dos fragmentos de filme, mas também o seu conteúdo. Tudo o que está representado no filme é levado em consideração no momento de definir o ritmo do filme, a sequência das cenas e o movimento que acontece no âmbito do enquadramento. A continuidade baseada nas entradas e saídas dos quadros é um exemplo de montagem rítmica.

O terceiro tipo de montagem definido por Eisenstein é a *montagem tonal*, que está relacionada, diferentemente dos tipos anteriores, à configuração de uma característica emocional da cena. Como as emoções representadas na cena se alteram, é necessário que o tom da cena acompanhe essas alterações, acompanhando o tom emocional que se cria na sequência. O exemplo clássico de montagem tonal é do filme realizado pelo próprio Eisenstein, **O encouraçado Potemkin**, quando uma jovem mãe é morta nas escadarias de Odessa e o carrinho em que levava o



seu bebê despenca pelos degraus, aumentando a tensão emocional da cena para realçar a tragédia que acontece na sequência.

O quarto tipo de montagem, segundo o cineasta russo, é a *montagem atonal*, que conjuga os outros três tipos de montagem apresentados até aqui, manipulando o tempo da cena, as ideias transmitidas e as emoções sugeridas a fim de provocar um efeito específico no público.

Figura 3

E, por fim, o último tipo de montagem, classificado por Eisenstein, é a *montagem intelectual*, um tipo bastante diferenciado dos anteriores, pois baseia-se totalmente na carga emocional de uma sequência carregada de significado a partir da inserção de ideias específicas. Isso ocorre através de um choque de planos diferentes, mas minimamente associados, compostos de uma ideia que fica implícita e que precisa ser identificada pelo espectador.

A montagem é elemento importantíssimo na expressão da diegese em um filme e as diferentes possibilidades de montagem propostas enriquecem o relato cinematográfico – pensando justamente nessa questão do discurso, pode dizer-se que a montagem é o fio condutor da narrativa no cinema. Entretanto, esse elemento não é exclusividade do cinema. A literatura também faz uso

do princípio da montagem, e talvez seja isso mesmo que auxilie a produção das adaptações cinematográficas de textos literários – mormente quando se trata de adaptar textos de teatro. Com efeito, a montagem é elemento importantíssimo na dramaturgia também, tanto na estrutura da peça escrita quanto na produção do espetáculo. Esta é, de resto, apenas uma das muitas conexões possíveis entre teatro e cinema, como veremos mais adiante.

1.3 A propósito do teatro: o drama moderno e suas revoluções

Ao passo que o cinema experimentava inovações e mudanças na linguagem cinematográfica, o século XX também trouxe mudanças significativas para a linguagem teatral. Enquanto o cinema, que por muito tempo foi visto como teatro filmado, ganhava espaço no cenário artístico e evoluía, encantando e impressionando pelo uso da tecnologia e da proximidade com o real, o teatro, arte antiquíssima, precisava também de inovações para conquistar o público e adequar-se aos novos tempos. Em uma época de revoluções sociais e políticas o drama clássico parecia perder força e, cada vez mais, evidenciava-se a necessidade de mudanças.

Novas formas de fazer teatro foram surgindo e transformando a dramaturgia em todo o mundo. Desde as manifestações de vanguarda teatral, até o engajamento político evidenciado em um palco com função pedagógica, o teatro transforma-se a fim de divulgar um novo objetivo, de responsabilidade social e crítica. Uma teoria fundamental para o estudo desse teatro que se configurou nos séculos XIX e XX é a proposta por Peter Szondi em seu livro **Teoria do drama moderno**.

1.3.1 A crise do drama e as novas formas de teatro

Peter Szondi desenvolve a ideia de que, até o século XIX, o drama enquanto gênero literário possuía uma estrutura fixa baseada em uma tríade fundamental: o fato, o tempo presente e a relação intersubjetiva. Segundo esse autor, o drama do final do século XIX carrega como característica fundamental a enunciação recorrente de uma atualidade intersubjetiva. O que identifica determinadas obras como pertencentes a essa época é a mudança que ocorreu em sua temática, que passou a abordar a oposição sujeito-objeto. Essa relação adversativa acaba por desfazer o caráter absoluto que o drama tinha, até então, devido à articulação dos seus três principais elementos

constituintes – fato, presente e relação intersubjetiva –, que gradualmente serão dissolvidos ao longo do século XX:

o presente (2) do drama é absoluto porque não possui nenhum contexto temporal[...]. O intersubjetivo no drama é absoluto porque nem o intra-subjetivo, nem o extra-subjetivo encontram-se a par dele. [...] restringindo-se no Renascimento ao diálogo, o drama escolhe a esfera do ‘inter’. E o fato é absoluto no drama porque está destacado tanto do estado interno da alma como do estado externo da objetividade, fundando no domínio absoluto a dinâmica da obra (SZONDI, 2003, p. 92)

Quando esses três elementos fundamentais da forma dramática estabelecem um contato com o sujeito ou com o objeto, relativizam-se e a sua concepção modifica-se de acordo com a relação que o sujeito ou o objeto da obra estabelecem com o fundamento. Szondi cita exemplos significativos a esse respeito, referindo-se a obras de Ibsen, Strindberg e Hauptmann:

O presente em Ibsen é relativizado pelo passado que ele tem de revelar como o seu objeto. O intersubjetivo em Strindberg, pela perspectiva subjetiva em que ele aparece. O fato em Hauptman, pelas condições objetivas que ele deve representar. (SZONDI, 2003, p. 93)

Desta maneira, compreende-se que, por volta do final do século XIX, os dramas produzidos passaram a adotar estruturas diferenciadas e a forma clássica do texto dramático foi se perdendo. Os acontecimentos da peça já não mais ocorriam no tempo presente e, dessa forma, o passado se instaurava no drama com muita força e com ele a característica épica da narração. Basicamente, as ações nas peças aconteciam fora das vistas do público: elas eram contadas no palco. E assim o fato, que culminava na ação, passou a não ser mais o centro do texto dramático.

O drama deixou de requerer uma representação “pura”, como se afirmava desde Aristóteles, e passou a priorizar as formas híbridas, assumindo características que sempre foram consideradas de outros gêneros. A isso Peter Szondi se refere como “crise do drama” e, a partir da análise que faz das peças selecionadas no seu livro, identifica uma série de características da nova forma dramática que surgia, fazendo um levantamento das principais mudanças que, de certa forma, manifestam-se também em outras formas de arte como o romance literário, a pintura e a música. Dentre essas mudanças destaca-se a rarefação dos diálogos, que se vão transformando em monólogos reflexivos e conferindo ao texto um caráter cada vez mais subjetivo. Assim vai-se configurando uma mudança na estrutura e no conteúdo do texto dramático – o que o torna menos canônico e mais moderno. A

passagem do drama clássico puro para o drama contraditório da modernidade resulta em uma ampliação da tensão que existe entre a forma e o conteúdo, ou seja, existe uma unificação dialógica entre sujeito e objeto no que diz respeito à forma e sua separação no que diz respeito ao conteúdo.

Mas antes de o drama moderno se estruturar da maneira como é visto atualmente, surgiram, nesse contexto de transição estética, o que Szondi chama de “tentativas de salvamento” do drama, que ficou fortemente abalado pela crise que o afetou estruturalmente. Uma dessas tentativas foi a do teatro do naturalismo. No teatro, o naturalismo optou por criar heróis pertencentes à base da pirâmide social, onde se encontram homens movidos pelas paixões e capazes de engajar-se até o limite do seu ser. Segundo Szondi, homens da camada social mais baixa são heróis capazes de sustentar por si só o drama, apesar de qualquer limitação imposta; e, ainda segundo o mesmo autor, o naturalismo já defendia que o drama não era exclusividade da burguesia e enxergava, ao descer os degraus da vida social, uma forma de salvar o drama em crise.

Esse drama que priorizava as questões sociais da camada social mais baixa acabou por não se sustentar em sua necessidade de representar a problemática sociológica e encontrou solução no uso da épica, na narrativa. Desta maneira, a dramaturgia naturalista, que pretendia sobreviver à crise do drama, “encontra-se desde o princípio em perigo de converter-se em épica por causa da mesma distância face à burguesia que lhe possibilitou, de início, salvar o drama” (SZONDI, 2003, p. 105).

Szondi também identifica outras tentativas válidas para salvar o drama tradicional, que, assim como o drama naturalista, surtiram efeito pontualmente e acabaram por não suportar a pressão decorrente da crise da forma dramática – crise que marcou toda a dramaturgia da primeira metade do século XX e resultou em formas híbridas de teatro.

1.3.2 O drama épico: inovações propostas por Bertolt Brecht para a linguagem teatral

No **Dicionário de teatro** de Patrice Pavis, o termo “distanciamento brechtiano” é definido como uma percepção política da realidade. Essa técnica de afastamento transforma a ação dramática em um ato político que desperta o espectador da sua alienação, fazendo “a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte” (PAVIS, 2011, p.106).

Em **Estudos sobre teatro**, Brecht sistematiza os princípios básicos do chamado *teatro épico*, que se fundamenta no efeito de distanciamento. A intenção desse teatro é causar um estranhamento no espectador da peça a fim de despertar nele o senso crítico e propiciar-lhe olhar

para o cotidiano com outros olhos. O distanciamento serve para mostrar ao espectador a sociedade em que ele vive e a necessidade de um pensamento crítico que seja capaz de modificar essa realidade. A intenção é a de mostrar que a estrutura social de um povo é historicamente construída e passível de transformações realizadas pelo sujeito social. O teatro épico parece querer despertar o indivíduo de sua passividade e torná-lo efetivamente ativo.



Figura 4

Com o objetivo de promover esse distanciamento, Brecht empregou diferentes e inúmeros recursos como, por exemplo, o uso da ironia tão presente na fala das personagens em tom crítico; e a presença da paródia que, ao provocar uma espécie de descompasso entre forma e conteúdo, cria o estranhamento que leva, por sua vez, ao questionamento. Além da paródia, outros elementos, inclusive cênicos, podem provocar esse efeito, como o uso de máscaras, figuras gigantescas, membros artificiais e deformidades que desfamiliarizam o público e evitam a sua identificação com o que se passa em cena. Porém, a técnica mais discutida nessa obra teórica de Brecht é o distanciamento do ator em relação ao personagem. Para Brecht, o ator não deve apenas representar determinado personagem, mas sim posicionar-se, também no palco, enquanto intérprete e crítico:

O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou, antes, causar-lhe estranheza. Para consegui-lo, observa-se a si próprio e a tudo que está representando com alheamento. Assim, o que quer que represente adquire o aspecto de algo efetivamente espantoso. Numa arte com estas características, o cotidiano passa para além do hábito da evidência. (BRECHT, 2002, p. 77)

Desta forma, o ator parece falar sobre o seu personagem, dialogando com outros atores, mas também com o próprio público e esta é, na verdade, a grande evidência desse distanciamento, pois é o elemento que faz o espectador distanciar-se emocionalmente do enredo e poder posicionar-se criticamente em relação a ele. Segundo Brecht, esse distanciamento é o que permite o didatismo do teatro e proporciona ao público uma reflexão sobre a realidade em que se insere.

Em **Estudos sobre teatro**, Brecht compara o espectador do teatro dramático ao espectador do teatro épico, valorizando a postura reflexiva deste último em comparação com a posição de aderência emocional à ficção, que caracteriza o espectador do teatro dramático:

O espectador do *teatro dramático* diz: – Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. Choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do *teatro épico* diz – Isso é que eu nunca pensaria! – Não é assim que se deve fazer! – Que coisa extraordinária, quase inacreditável! – Isso tem que acabar. O sofrimento desse homem comove-me porque seria remediável. – Isso é que é arte. Nada ali é evidente! Rio de quem chora e choro com os que riem. (BRECHT, 2005, p. 67)

Analisar aquilo a que assiste no palco, criar uma reflexão e aprender a partir desse teatro é o que diferencia o espectador do teatro épico. O fato de esse espectador compreender que o que acontece ali é arte e atuação, propriamente ditas, o faz compreender que a vida real, e social sobretudo, está ali representada para que ele consiga observá-la e, mais do que isso, modificá-la. A encenação épica se propõe, definitivamente, eliminar a passividade do espectador, mostrando-lhe que tem o direito – e mais, a obrigação – de intervir e estabelecer a mudança que achar necessária. Interessante ainda é a necessidade que esse teatro didático tem, pautado no distanciamento, de encarar o público de fato como uma coletividade, sem individualismo. Para Brecht, a individualidade desse espectador precisa deixar de existir para dar lugar a uma plateia, um grupo em si, no qual o coletivo se impõe ao individual.

Aos poucos, essa plateia vai compreendendo que não existe uma verdade absoluta, imposta; mas que tudo o que acontece é resultado de decisões tomadas por esse coletivo. Reafirma-se, então, a necessidade de se promover esse **distanciamento reflexivo no teatro**, visto que o emocional, pelo contrário, atinge cada pessoa da plateia individualmente, criando apenas espectadores passivos. O alheamento é que torna o teatro épico algo aberto e descontínuo, passível de modificações, assim como a própria sociedade. O ator, em sua representação, elimina a idéia de uma quarta parede no palco do teatro, além das três que envolvem a cena. Esse ator parece deixar claro saber que há pessoas assistindo àquilo que ele está fazendo e, além disso, interage com esse público, deixando clara a inexistência de uma quarta parede. É possível afirmar, segundo Brecht, que esse intérprete não se metamorfoseia completamente; entra e sai de seu personagem, pois se coloca no palco como porta-voz do autor, trazendo uma mensagem para a plateia; por isso, abandona o tempo e o espaço

fictícios da ação, evitando a mimese completa. Esse efeito anti-ilusionismo, que Brecht aplica ao teatro, mantém o espectador consciente de que aquilo realizado ali é encenação.

O ator épico traz para o drama uma série de características da narrativa; essa, talvez, seja uma das principais características do novo teatro alemão – o que o torna épico propriamente dito. Enquanto porta-voz do autor, o artista no palco acaba assumindo um papel de narrador que transmite uma mensagem, através de uma narração claramente declarada, evidenciando que os pontos de vista sobre a personagem poderiam ser modificados caso suas condições histórico-sociais fossem diferentes também. Além desse, outros elementos narrativos são incorporados à ação, de diferentes formas, desde a redução dos elementos cênicos ao estritamente essencial até à projeção de textos e vídeos que auxiliam no desfecho da trama e interrompem, sistematicamente, a sequência da diegese, causando certa perturbação ao espectador e evitando, assim, sua identificação com a cena.

O dramaturgo alemão ainda compara o drama épico ao drama burguês para afirmar que aquele tem um caráter histórico essencial, enquanto este preocupa-se em criar temas e imagens atemporais, que podem ser aplicadas a qualquer época, em qualquer situação; aquele está preocupado em dar um caráter histórico aos acontecimentos apresentados, mostrando que aquela ação ou personagem são apenas possibilidades. Assim, o teatro épico de Brecht assume um caráter de experimentação sociológica, procurando realizar uma síntese em que a arte se incumbe de desempenhar um papel histórico, engajado, radicalmente contra a ideologia ilusória do mundo burguês.

Na primeira metade do século XX, o teatro épico foi revolucionário, mas o que dizer de seu legado? Muito se discute no meio acadêmico a questão da atualidade de Brecht e muitas conclusões têm surgido desse debate. Que espaço tem, em pleno século XXI, a proposta de um teatro que é arte e ciência ao mesmo tempo, que diverte e ensina, que se propõe a desalienar o ser humano, fazendo-o tomar consciência da sua existência social e do poder que isso lhe proporciona? Será que cabe dizer que Brecht continua sendo atual? O crítico Roberto Schwarz, num artigo sobre “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, afirma que não há espaço para a proposta de Brecht, na sociedade de hoje, sendo ele, portanto, desatualizado. Schwarz acredita, em primeiro lugar, nessa desatualização por conta de os grupos de teatro que tomam Brecht como modelo tentarem aplicar algo que foi feito para outro país, em outra época, e que a dissonância espaço-temporal impede que essa proposta seja cabível. Defende uma revisão crítica necessária à obra de Brecht, visto que algumas das suas premissas não têm mais efeito atualmente – como, por exemplo o uso de técnicas

épicas que hoje já se encontram desgastadas e perfeitamente assimiladas pela indústria cultural (Schwarz aponta o caso do “distanciamento” suscitado pela propaganda do produto de limpeza Bombril). Os recursos de quebra da ilusão cênica e política, da maneira como Brecht propunha, deixaram de ter eficiência, mesmo porque, na época, acreditava-se que o mundo caminharia para o socialismo, o que, como é sabido de todos, não ocorreu. A falência desse socialismo histórico, segundo Schwarz, seria um dos motivos de o teatro épico perder sua força, pois a sociedade de agora exalta a soberania da riqueza e se fortalece no capitalismo. Enfim, para esse crítico, a atualidade de Brecht, hoje, é questionável.

Entretanto, embora a argumentação de Roberto Schwarz seja totalmente pertinente e fundamentada, há ainda aqueles que acreditam na valorização atual do teatro épico brechtiano. Um excelente exemplo disso é o texto de Sérgio de Carvalho, diretor do grupo de teatro *Companhia do Latão*, que segue, nos dias de hoje, o modelo deixado por Bertolt Brecht. Sérgio de Carvalho, em comentário sobre o referido texto de Schwarz, opina que seria reducionismo demais condicionar a proposta brechtiana ao socialismo histórico e que ainda há espaço, sim, para Brecht na atualidade:

Os véus ideológicos contemporâneos são muito fortes e elásticos, e mesmo que não sejam mais baseados nas crenças tradicionais (ou no idealismo clássico) continuam hábeis em eternizar as dinâmicas totalizantes do capitalismo em imagens de aparência eterna. Não acho demais dizer que existe em curso um novo processo de naturalização dos valores, não mais baseado nas relações produtivas tradicionais, mas na sua falência, não mais baseado em idéias decretadas, mas na ignorância histórica, e mais do que tudo, decorrente do totalitarismo das dinâmicas capitalistas no mundo atual. É um outro estágio do processo de naturalização, em que o conhecimento de que o dinheiro *não é* a alma das coisas do mundo pouco pode diante da sua violência material quando diz que *é*. (CARVALHO, 2009, p. 49)

Essas questões sobre o quanto Brecht ainda é atual, já bastante discutidas, continuam permeando uma série de estudos. Decerto, o teatro épico brechtiano não se enquadra da mesma maneira nessa sociedade do século XXI, mesmo porque ela é outra. Para se fazer o teatro de Brecht hoje, algumas adaptações certamente devem ser pensadas, mas o que o renomado dramaturgo alemão propôs como teatro didático continua sendo **necessário**.

O intuito didático-crítico de Brecht se mantém atual para além do teatro, pois outras artes ainda fazem uso da técnica de distanciamento – por exemplo, o cinema, que parece estar sempre em parceria com o teatro. No **Dicionário teórico e crítico de cinema**, de Jacques Aumont e Michel Marie, também há uma definição de distanciamento aplicado às produções cinematográficas:

A distância é vista como constitutiva da própria arte. [...] A obra aparece como estranha e alheia, ela é diferente do cotidiano e do habitual e, ao realizar esse

caráter, o espectador recua um pouco; a obra opera por *ostraniénié* (atualização de uma estranheza), e é claro, no essencial, é tarefa da forma, de sua novidade e de sua visibilidade, produzir essa distância. [...] As teorias de Brecht estiveram, por volta de 1970, em voga, notadamente na França, na Itália e na Inglaterra; todavia sua transposição para o cinema pouco ultrapassou o estágio das intenções (existem poucos exemplos concretos de um cinema “que distancia”). (AUMONT, 2003, p. 84)

Em última análise, a sétima arte revela muitas semelhanças com o teatro, e algumas vezes – ainda que não com muita frequência, como fica claro na definição do dicionário de cinema – se utiliza do efeito de distanciamento a fim de despertar no espectador uma consciência crítica, aproximando-se de Brecht, ainda que com um nível de engajamento diferente. Vejamos, então, como ocorre, efetivamente, essa dialética cinema/teatro.

2. TEATRO E CINEMA: DUAS ARTES COMPLEMENTARES?

O teatro e o cinema, como já visto, caminharam juntos na evolução ao longo do século XX e, como um irmão mais velho, o teatro conduz o cinema por novos caminhos estéticos, embora muitos dos teóricos e críticos do cinema defendam a sétima arte como arte autônoma, que caminha com as próprias pernas. O drama é arte mais antiga e mais repleta de vivências, por assim dizer e, nesse sentido, teve muito a ensinar ao cinema, mas também aprendeu muito com ele; sendo assim, não é errado afirmar que ambas as formas de arte caminharam juntas por percursos paralelos. No desenvolvimento do drama moderno, com a incorporação da épica à dramaturgia, o cinema proporcionou importantes técnicas para os novos modos de encenação através das diferentes formas de tecnologia desenvolvidas para projeção em tela, sonoplastia, etc. A relação entre teatro e cinema torna-se mais rica ao longo dos anos, embora tenha começado mal, como uma espécie de rivalidade – afinal, a princípio o cinema era visto pela maioria basicamente como o registro do teatro em tela. O cinema ganhou *status* de manifestação artística única, sem subserviência perante as artes cênicas, mas permitiu uma inter-relação em diversos níveis.

Hans-Thies Lehmann, teórico alemão, faz uma colocação bastante interessante em sua obra o **Teatro pós-dramático**. Diz ele que, assim como o advento da fotografia obrigou a pintura a fazer uma auto-reflexão e se repensar enquanto arte, o cinema fez o mesmo com o teatro, que se viu em uma situação de reforma, e passou a explorar mais o seu potencial.

Embora sejam muitas as semelhanças entre cinema e teatro, as duas linguagens são relativamente opostas. Embora ambas trabalhem com o texto, a narratividade, a interpretação, cenário, etc, a realização de cada uma acontece de maneira distinta e o contato com o público também. O cinema é uma linguagem muito jovem e valoriza especialmente o som e a imagem, criando entre as duas instâncias uma cumplicidade que se constitui de perfeita sintonia; já o teatro é o templo do ator e da palavra, da representação imediata, aberta ao improviso, livre de cortes. Essencialmente, são duas artes bastante diferentes – mas por que não dizer *complementares*?

Manoel de Oliveira, cineasta português, tem uma opinião bastante importante sobre as duas artes e afirma que o teatro é o que há de mais próximo à vida, em si, enquanto o cinema afasta-se dela por ser apenas o seu registro em imagens que, podendo embora ser vistas uma série de vezes, não têm a presença física que é típica do teatro (OLIVEIRA apud PRETO, 2008, p. 36). Entretanto, antes de adentrarmos nessa discussão, façamos um panorama da história dessa parceria entre as duas artes da representação, a começar por uma revisão da sua história.

2.1 Uma perspectiva histórica

Para aprofundar a reflexão sobre as relações entre teatro e cinema, é preciso ir além de certo pensamento recorrente segundo o qual essas artes evoluem por si mesmas, cada uma em seu espaço de realização. É evidente e crescente o número de obras híbridas de teatro e cinema, tanto filmicas quanto teatrais; afinal, após a crise do drama e o rompimento com o “textocentrismo”, o teatro se viu obrigado a desbravar o campo das experimentações e, para tanto, começou a criar laços com outras artes – nesse momento, o cinema serviu de parceiro ideal. Com o surgimento do cinema, uma forma de arte nova que envolvia o uso da tecnologia de maneira até então nunca vista, as comparações com o teatro acabam sendo inevitáveis e este passa a ser criticado e visto, por alguns, como antiquado e limitado. Essa baixa popularidade do teatro foi o que possibilitou o sucesso do cinema, gerando entre essas duas artes uma espécie de rivalidade inicial que motivou, em parte, as necessárias transformações pelas quais o teatro passou.

Segundo Gabriela Lírio Monteiro (2011), nesse momento de se redescobrir, o teatro, de maneira geral, acaba adotando dois pontos de vista antinômicos, o que é bastante importante para compreender a relação que se estabeleceria com o cinema posteriormente. De um lado, a ostentação do artifício através de novos signos, e uma nova forma de realizar o drama no palco, de maneira experimental. E, de outro lado, um teatro carregado de ilusionismo e representação mimética da realidade, cujo principal representante é o drama naturalista. Monteiro (2011) fala ainda da importância do surgimento do drama simbolista, que busca representar, no palco, uma imagem figurativa que vai além da mimese, expondo e representando a subjetividade do ser humano; para tanto, o simbolismo no teatro faz uso de uma técnica cênica importantíssima: a iluminação, que, através de luzes, sombras e projeções, redefine o espaço do palco. A conjugação poética trazida pelo simbolismo se dá no palco justamente por conta das configurações visuais, desenvolvidas especialmente por conta do advento da eletricidade. O simbolismo transforma o palco do teatro, permitindo que ele se torne muito mais do que apenas um espaço de representação cênica; o jogo com a iluminação, o uso da música, a representação do subjetivo, do sonho e tantas outras mudanças, acabam por atribuir ao palco um caráter quase sinestésico, envolvente.

Na esteira dessas renovações cênicas, o encenador Edward Gordon Craig definiu um novo tipo de palco teatral: o palco cinético, que se preocupava em reproduzir no *tableau* a profundidade da vida real, bem como as sensações que essa profundidade podia suscitar – sensações que seriam também objeto de interesse do cinema, algum tempo depois de Craig:

As pesquisas de Craig visavam a uma animação cada vez mais complexa e rica das possibilidades expressivas do espaço cênico. Daí um trabalho, em matéria de luz, que tanto impressionou seus contemporâneos. E também a famosa invenção dos screens, espécie de anteparos que devem poder ser manejados à vontade e permitir uma fluidez das formas e volumes, fluidez que a luz, cortando as linhas retas, suavizando os volumes, arredondando os ângulos ou, ao contrário, pondo-os em evidência, tornaria absoluta. Essa inovação técnica que permitia passar de um palco estático a um palco cinético, é julgada por Craig tão fundamental que ele considera estar inaugurando, com ela, um novo espaço da representação, o quinto palco. (AUMONT apud MONTEIRO, 2011, p.26)

O palco cinético de Craig, ao qual Jacques Aumont se refere como quinto palco,³ é aquele que desconstrói as outras formas de *tableau*, especialmente a do palco italiano, e busca trabalhar a noção de profundidade a fim de multiplicar o espaço cênico em vários e solucionar o drama das limitações físicas a que ele sempre foi submetido, passando a representar peças no meio da rua, em circos, igrejas, etc. Com essa ideia de quinto palco, o drama rompe as barreiras e expande-se para além do *tableau* fechado. Posteriormente, o cinema também começaria a desenvolver noções de perspectiva e enquadramento que buscavam essa mesma almejada noção de profundidade.

Muitos encenadores importantes fizeram uso dessa técnica de múltiplos palcos no teatro. Entretanto há certo destaque para Piscator, que traz o cinema para dentro do teatro ao fazer uso de projeções filmicas em suas peças. Piscator repensa a questão do espaço no drama, justamente através da utilização do filme na encenação. O encenador faz a seguinte diferenciação entre o que ele chama de “*filme dramático*” e “*filme de comentário*”:

O *filme dramático* intervém no desenvolvimento da ação. Ele substitui a cena falada. Lá onde o teatro perde tempo em explicações e diálogos, o filme esclarece situações através de algumas imagens rápidas. Somente o mínimo necessário [...] O *filme de comentário* acompanha a ação como um coro. Ele se dirige diretamente ao espectador, o interpela. [...] O filme de comentário atrai a atenção do espectador sobre os momentos importantes da ação [...] Ele critica, acusa, precisa as datas importantes...” (PISCATOR apud MONTEIRO, 2011, p. 27)

Através destas definições fica clara a intenção dessa nova forma de teatro que surge a partir do simbolismo e que visa realizar o drama em espaços que ele não poderia alcançar, abrangendo o tamanho do palco um espaço sem delimitações de parede, transportando o espectador

³ Os outros quatro tipos de palco, segundo Aumont são: o anfiteatro da Grécia Antiga, o espaço medieval de representação, o *tableau* da *Commedia dell'Arte* e o palco italiano.

para outros lugares, através do filme, seja ele funcionando como coro, seja funcionando como adendo explicativo das cenas, mostrando pelas imagens aquilo que teria de ser explicado pelo diálogo. O teatro vai se tornando cada vez mais interativo e inovador, justamente por conta do uso do cinema como arte complementar.

Já no século XX, mais precisamente em 1910, uma nova maneira de complementaridade entre cinema e teatro é apresentada pelo dramaturgo russo Vsévolod Meyerhold, que afirma a necessidade de mostrar na cena muito mais do que aquilo que é visível e busca, na sétima arte, possibilidades de dissociar palavra e imagem, desenvolvendo essa dicotomia através da noção de profundidade visual, pois palavra e imagem seguem em seu ritmo próprio, sem se manterem interdependentes. Desta forma, as projeções utilizadas por esse encenador em suas peças vão além de uma função ilustrativa – aliás, um dos objetivos de Meyerhold é, justamente, o de romper com esse compromisso da ilustração. A esse respeito, Monteiro (2011) fala ainda da “cinematização do teatro”, que não é a simples projeção do filme na cena, mas “a teorização da arte cinematográfica em sua especificidade, porque o teatro que se pensa em relação à sétima arte, pensa também o filme”.

Assim como Meyerhold, Brecht também se lança às experimentações filmicas dentro do teatro. Como já vimos no capítulo anterior, a principal iniciativa estética do teatro proposto por Brecht foi a de romper com as noções de linearidade narrativa tradicional e inovar a temática, abordando questões ligadas à sociedade da primeira metade do século XX, que vivenciou duas grandes Guerras e buscava se reconfigurar política e economicamente. O interesse de Brecht pela montagem inclui o uso de filmes que auxiliam no desenvolvimento narrativo da peça; portanto, as projeções acabam adquirindo um caráter fabular, que estrutura um dos pilares do teatro épico. Baseado no conceito de “filme comentário” proposto por Piscator, Bertolt Brecht adota o chamado “coro visual” para acrescentar às cenas

imagens compostas de elementos estáticos: intertítulos, gráficos, tabelas cronológicas, os ‘songs’, fotografias compondo documentos que visam ampliar o efeito de distanciamento, convidando o espectador a refletir sobre a realidade sócio-política na qual está inserido. (MONTEIRO, 2011, p. 29).

É possível afirmar, então, que o cinema foi de grande ajuda para a renovação do teatro, que estava em crise, e serviu como fundamento para a criação das formas de drama mais significativas da chamada “Era Moderna”. Mas, e quanto ao processo contrário? Quais foram as contribuições do drama para a evolução do cinema?

É fato que o teatro influenciou a criação da sétima arte e teve grande importância técnica nos primeiros filmes que eram considerados essencialmente como “teatro filmado”. Nas primeiras filmagens realizadas, a exemplo das produções de Georges Méliès, a câmera era totalmente imóvel e a encenação acontecia em frente a ela, a perspectiva frontal era fixa e a distância da câmera para a cena era invariável, não havendo ainda grandes efeitos de aproximação. Os primeiros estúdios cinematográficos lançaram mão de alguns recursos típicos do teatro, como cenários móveis, o uso da maquiagem nos atores e artifícios de ilusionismo antes utilizados em *shows* de mágica nos teatros. Entretanto, a tecnologia vai ganhando espaço e o cinema vai desenvolvendo características próprias.

No início do século XX, Henri Lioret de France e Clément-Maurice Gratioulet apresentam ao mundo a sua criação para o cinema: o “Phono-Cinéma-Theatre”, um sistema de projeção que sincroniza o som das falas com as imagens projetadas. Esse invento – embora fracassado posteriormente pelas constantes falhas técnicas – é o que atrai os bons atores para o cinema e isso impulsiona o mercado da filmagem. Muitos desses artistas de teatro encontram no cinema uma forma de atuar e ainda ter perspectivas de melhora financeira, já que o teatro, naquela época, não era mais tão lucrativo (MONTEIRO, 2011). Sendo assim, o cinema vai formando uma classe trabalhadora especializada, de modo que novas e maiores produções poderiam realizar-se. Aos poucos, a indústria do cinema vai elaborando estratégias para atrair o público – em especial a burguesia dominante da época –, como, por exemplo, o uso de vedetes de teatro em cena, os chamados “Films d’art”, que frequentemente se inspiravam no teatro naturalista etc. Outra estratégia interessante é o uso das características de *clowns* teatrais, que prezam o exagero dos movimentos e são elementos importantes na configuração do cinema mudo, como Charles Chaplin, por exemplo. O cinema mudo foi muito importante no processo de constituição da sétima arte e das suas relações com o teatro; e, sem sombra de dúvida, marcou essa história. Entretanto, em dado momento, essa técnica não podia mais se sustentar sozinha. Nas comparações inevitáveis com o teatro, o cinema mudo destaca-se no que diz respeito à imagem e à montagem, mas, a certa altura, a fala, o som de vozes e o diálogo – base fundamental do teatro – passam a fazer muita falta.

Ainda sobre essa troca de influências, é importante passar pela problemática da adaptação literária. A transposição de uma linguagem para outra é sempre um desafio – especialmente no que diz respeito à aceitação do público – e, tanto no teatro quanto no cinema, as adaptações passam por um processo crítico apurado. As duas artes, antes de serem representação, são texto e como texto devem ser encaradas enquanto literatura: assim, estreita-se o contato entre teatro, cinema e

literatura. Nesse sentido, é possível – e mais que isso: importante – pensar na adaptação de textos teatrais para as telas de cinema.

André Bazin, crítico e teórico de cinema, refletiu sobre a relação entre palavra e imagem no contexto da adaptação cinematográfica. Segundo ele, essa transposição encontra dificuldade em adaptar a palavra, que parece ter sentido e ritmo próprios e para a qual, muitas vezes, a imagem não é suficiente. Bazin afirma ainda que alguns cuidados devem ser tomados nesse tipo específico de adaptação, especialmente sobre elementos característicos do teatro que precisam ser pensados para o cinema; afinal é um erro o realizador do filme camuflar o espaço teatral, ignorando a existência de prosa e de bastidores, por exemplo. Pensando nisso, Bazin vê na decupagem⁴ uma maneira de valorizar a teatralidade inerente ao texto original (MONTEIRO, 2011).

Sendo o teatro e o cinema artes complementares, é possível afirmar que o elo que as une é a teatralidade, conceito polissêmico que podemos aplicar tanto às telas de cinema quanto aos palcos de teatro. Embora ela seja diferente no palco e na tela, é através dessa teatralidade que se visualizam as influências do teatro no cinema e vice-versa. A este respeito, quem tem algo importante a dizer, e vasta experiência no assunto, é, como veremos, o cineasta português Manoel de Oliveira, que expressa em sua obra fílmica reflexos de uma teatralidade que sugere uma profícua parceria com o teatro. Nesse sentido, não é possível deixar de mencionar a amizade entre Oliveira e José Régio, grande dramaturgo e crítico de teatro, que exerceu enorme influência na produção artística oliveiriana.

2.2 Régio e Oliveira: um diálogo que durou 38 anos

Régio e Oliveira aparecem constantemente juntos ao longo dos anos, não só pela relação profissional entre os dois artistas, mas também pela amizade que os uniu por muito tempo. Os dois amigos artistas foram apresentados por Adolfo Casais Monteiro em dezembro de 1931, no Porto, depois de uma exibição especial de **Douro, faina fluvial** para convidados selecionados. Depois da sessão, Régio e Oliveira jantaram juntos no belíssimo Café Magestic, que acabara de ser reformado, e ali iniciaram um diálogo que se transformou em cumplicidade artística ao longo de muitos anos posteriores. Naquele primeiro momento, Régio apenas revelara ao cineasta a ideia que mais tarde se

⁴ De acordo com o **Dicionário teórico e prático de cinema**, de Jaques Aumont e Michel Marie (2003), decupagem é “de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber” (p.71)

transformaria na peça de grande sucesso do dramaturgo: **Benilde ou a Virgem mãe**, que anos depois seria adaptada para o cinema por Oliveira. Durante a juventude do cineasta, o dramaturgo foi de suma importância na medida em que o inseriu no universo artístico da época, agindo quase como um padrinho. Logo no início da carreira de Oliveira, naquela apresentação especial do **Douro**, Régio, enquanto crítico cinematográfico, manifestou interesse pela obra do jovem cineasta que surgia e viu ali uma “visão de poeta” que renovaria o cinema em Portugal. Régio escreveu sobre o filme inaugural de Oliveira na revista *Presença*, no princípio dos anos de 1930. O próprio crítico definia duas linhas relacionadas à sétima arte: uma voltada a agradar o público em caráter de entretenimento e outra dedicada a expressar o cinema enquanto arte, tal qual a poesia, a pintura ou qualquer outra. Para Régio, Oliveira vinculava-se à segunda vertente e dava força ao cinema de qualidade em Portugal.

A relação de Régio e Oliveira, tal qual a relação entre cinema e teatro, parecia ser de complementaridade. Oliveira, amante da velocidade e muito bem apessoado, ganhava certo reconhecimento e, fazendo cinema, expressava sua maneira de ver e pensar o mundo. Já Régio, bem mais tímido, acabou por se refugiar nas letras e na apreciação das artes, tornando-se grande crítico e um artista completo. Segundo análise de António Preto, “Régio possuía uma formação literária para a qual Oliveira não estava vocacionado e que, posteriormente, viria a ser determinante no percurso do cineasta”.⁵ Certamente, José Régio apresentou Oliveira a um círculo social voltado para a literatura, e mostrou ao amigo verdadeiras obras de arte das letras que se tornariam filmes pelas mãos do realizador português. A relação entre os dois artistas tornar-se-ia mais íntima depois de Oliveira passar uma temporada no Alentejo em razão das filmagens de **O pão** (1959). Por essa época, Oliveira tinha a ideia de um vasto projeto chamado “O palco de um povo”, que reuniria em filmes de documentário registros das atividades típicas do povo português desde as artes até o trabalho manual. Entretanto, devido à falta de financiamento, o projeto foi abandonado, restando dele apenas dois filmes produzidos: **As pinturas do meu irmão Júlio** (1957-65) e **Acto da primavera** (1963). Os filmes de “O palco de um povo”, além da temática que os reunia no propósito de registrar as tradições do povo português, tinham um segundo elemento comum: a figura de José Régio.

⁵ PRETO, António, Introdução. IN: LOUREIRO, Filipa, PINTO, Paula (Coords.). **Manoel de Oliveira / José Régio: releituras e fantasmas**. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde; Porto: Fundação de Serralves, 2009. p. 31.

Na película de 1963, Régio trabalhou como orientador de Oliveira e como produtor. A combinação das realidades da dramaturgia popular com o universo cinematográfico foi bastante inovadora para a época e contou com o auxílio de Régio para que a medida dessas duas artes, unidas em uma obra única, fosse exata. Oliveira, a essa altura, já se interessava muitíssimo pelo conceito de *mise-en-abyme* do teatro e já tinha pretensões de incluir isso em suas produções cinematográficas, mostrando claramente o cinema dentro do cinema. Para António Preto (2010), “o **Acto da primavera** pode ser visto como a convergência das inquietações cinematográficas (estéticas e políticas) do realizador com o interesse de Régio pelas questões religiosas e pela arte popular”.

Entretanto, a colaboração de Régio com o trabalho de Oliveira não se limita aos bastidores das produções. No caso do outro filme que resultou do projeto “O palco de um povo”, Régio se



Figura 5

torna elemento fundamental em frente às câmeras. N’**As pinturas do meu irmão Julio**, Oliveira aborda novamente, depois de **O pintor e a cidade**, o universo da pintura e desenvolve a estrutura da narrativa a partir da construção do olhar sobre as imagens, que têm tanta importância na obra oliveiriana. Nesse filme tão particular, o espectador é conduzido em um *tour* pela obra de Júlio dos Reis Pereira, pintor, ilustrador e poeta português que registrou em óleo sobre tela as influências vanguardistas que sua arte sofreu no início do século XX. O guia do espectador nessa viagem é ninguém menos que o próprio José Régio, irmão de Julio. O filme de Oliveira acaba sendo, de toda forma, uma evocação da figura de Régio através das pinturas de Júlio. A voz que entoia a poesia enquanto a câmera focaliza as imagens é de Régio; é dele a sombra que se vê à porta, é ele quem comenta os quadros do irmão Julio. Sendo assim, é a José Régio que podemos atribuir o “olhar” que rege a narrativa desse filme de Oliveira. Vale ressaltar ainda que o filme acaba sendo, na verdade, sobre Régio e sua relação com a obra do irmão pintor e com Vila do Conde, lugar em que os dois viveram. António Preto, a esse propósito, afirma:

torna elemento fundamental em frente às câmeras. N’**As pinturas do meu irmão Julio**, Oliveira aborda novamente, depois de **O pintor e a cidade**, o universo da pintura e desenvolve a estrutura da narrativa a partir da construção do olhar sobre as imagens, que têm tanta importância na obra oliveiriana. Nesse filme tão particular, o espectador é conduzido em um *tour* pela obra de Júlio dos Reis Pereira, pintor, ilustrador e

O que se vê como uma vasta gama de movimentos da câmara e reenquadramentos sobre as pinturas corresponde, na verdade, a planos fixos: são os quadros (e não a câmara) que se mexem, manipulados frente à objectiva imóvel. [...] O que se apresenta como um confronto da imagem cinematográfica com a imagem pictórica é tanto um filme sobre a pintura quanto um ensaio sobre a memória. (PRETO, 2010, p.37)

Ainda sobre o projeto “Palco de um povo”, recentemente Oliveira concluiu dois dos outros filmes que compunham o repertório inicial: **Romance de Vila do Conde** e **O poeta doido, o vitral e a santa morta**, ambos centrados na figura de José Régio. Os dois filmes são curtas-metragens que fazem referências a poemas homônimos e ambos estrearam recentemente, no século XXI, quando as bobinas foram encontradas depois de passados muitos anos das gravações. Em **Romance de Vila do Conde**, sobretudo, existe um retorno ao universo regiano que dialoga diretamente com **As pinturas do meu irmão Julio**, através dos versos declamados no início dos dois filmes, que são exatamente os mesmos. Já em **O poeta doido, o vitral e a santa morta**, a figura retratada de Régio é bastante diferente. Enquanto em “Romance” Régio é apresentado, como vilacondense apaixonado que era, através da imagem de liberdade e beleza de sua terra natal, em “poeta doido” a figura regiana é bastante diferente. Segundo António Preto, a figura retratada neste filme é muito próxima à do Conde Orlock, **Nosferatu** (1922), filme do cineasta Murnau; o poeta do filme de Oliveira é um misógino que representa Régio como um morto-vivo. A relação entre os dois filmes desse díptico oliveiriano fundamenta-se justamente na dicotomia vida/morte, que tanto interessava a José Régio em suas reflexões metafísicas.

Muitas foram as tentativas e argumentos de filmes que dialogavam com a obra regiana, e alguns acabaram por não se realizar, incluindo o famoso projeto “O caminho”, que reúne uma série de textos de Régio em um único filme, o qual, embora tenha sido um filme todo arquitetado, se encaixa nessa categoria dos não concluídos⁶. Em sequência cronológica, o filme seguinte, dentre os mais expressivos que compõem o “acervo” Régio/Oliveira, foi **Benilde ou a virgem mãe**, de 1975, já posterior à morte do dramaturgo, ao qual se seguiu **O meu caso (Mon cas)** de 1986, ambos adaptações de Oliveira para as peças homônimas de Régio. Vale ressaltar que, se de início a relação entre os dois artistas portugueses centrava-se na convivência e nos debates estéticos, poéticos e artísticos, após a morte de Régio o foco de Oliveira concentra-se na obra dramática do amigo e, nessa fase, os filmes de 1975 e de 1986 destacam-se como grandes produções oliveirianas. A influência do Régio dramaturgo, aliada aos conhecimentos e fascínio de Oliveira pelo teatro, são

⁶ Informação obtida no texto *Manoel de Oliveira/José Régio – As correntes de ar*, de António Preto, publicado no livro LOUREIRO, Filipa, PINTO, Paula (Coords.). **Manoel de Oliveira / José Régio: releituras e fantasmas**. Op. cit., p. 46.

os elementos fundamentais para a reorientação temática e revisão do conceito de cinematografia na obra do realizador. Particularmente, o drama regiano tem algumas características caras à estética de Oliveira:

O teatro de Régio define-se assim – como ele próprio precocemente o propõe no célebre texto que serviria de posfácio ao *Primeiro volume de teatro* publicado em 1940 –, como síntese daquelas que considera serem duas das principais tendências do teatro do seu tempo: uma que, na linha de Ibsen, defende a dimensão literária do teatro [...]; a outra que, sustentando as origens diferentes da literatura e do teatro e acusando inspiração wagneriana [...] vê no teatro um espetáculo complexo [...] sendo que o texto mais não é que o ‘esqueleto’ do espetáculo. (PRETO, 2008, p. 51)

Como bem observa António Preto, o teatro que Régio defendia deveria ser, ao mesmo tempo, uma criação individual (texto) e uma cerimônia coletiva (espetáculo). Como arte completa, a dramaturgia permite abarcar em uma obra o individual do dramaturgo expresso através do texto e o ritual coletivo que se realiza na representação.⁷ Assim é o teatro de Régio, heterogêneo, e assim constitui-se a estética de Oliveira para o cinema. Essa influência significativa do teatro de um sobre o cinema do outro é evidente e manifesta-se em diferentes níveis, desde o formal – afinal, por influência do amigo, Oliveira passa a ver o cinema cada vez mais como uma arte híbrida que pode articular em si outras artes – até o temático, guardadas as devidas proporções, naturalmente. Régio e sua obra foram, muitas vezes, “texto-fonte” para adaptações oliveirianas (**Benilde ou a virgem mãe**, **O meu caso**, **A salvação do mundo**, **El rei Sebastião**), mas não só por isso a influência literária se configura. Muitas das adaptações cinematográficas de Oliveira são resultados da Literatura que Régio apresentou ao amigo – o que nos permite afirmar que o dramaturgo foi quem iniciou Oliveira no universo literário e mostrou ao cineasta a matéria-prima que se tornaria a espinha dorsal de sua estética para o cinema.

Benilde ou a virgem mãe é a primeira das peças escritas por Régio que Oliveira leva para as telas. A peça tem a temática em comum com o filme anterior de Oliveira, **O passado e o presente** (também baseado num texto de teatro), que consiste na impossibilidade do amor absoluto. Essa semelhança se repetiria nas duas obras seguintes – **Amor de perdição** (1978) e **Francisca** (1981) – e, juntas, as películas constituem a famosa “Tetralogia dos amores frustrados de Manoel de Oliveira”. “Benilde”, especificamente, estreita a aproximação temática entre as obras dos dois artistas, pois trata fundamentalmente de questões religiosas, sem falar na reprodução integral do texto da peça. É a história de uma moça que fica grávida sem nunca ter estado com homem nenhum, adquirindo o caráter de divindade e dividindo as opiniões dos cidadãos de uma pacata província do

⁷ Veremos mais das teorias de José Régio sobre o teatro no próximo capítulo.

Alentejo: alguns a chamam de hipócrita e mentirosa, enquanto outros acreditam nela, simplesmente movidos pela crença. A peça explora como tema a indagação sobre a fê dos homens e até onde ela pode chegar; Oliveira transpõe o texto para o cinema com notável fidedignidade. Régio se faz presente nesse filme não só por ser o autor do texto, mas também porque Oliveira escolheu, para rodar as filmagens, o local onde a peça foi escrita: a casa em que José Régio vivera em Portalegre. “Benilde” destaca-se na produção de Oliveira, primeiramente por fazer parte da decantada tetralogia dos amores frustrados, mas não só por isso. É com esse filme que Oliveira inaugura as adaptações de textos dramáticos regionais em sua obra.

Anos depois de “Benilde”, outro filme muito polêmico, também baseado em uma peça de Régio, é concluído e causa furor na crítica cinematográfica por ser uma obra totalmente diferenciada, inovadora e distante de qualquer outra coisa já vista no cinema até então: **Mon cas**. Com esse filme, em 1986, Oliveira transporta o teatro para dentro do cinema da forma mais escancarada já feita até então.

Diferente do que havia feito na tetralogia dos amores frustrados – especialmente em **Benilde** –, em **Mon cas** Oliveira não defende a ideia de que teatro é também cinema, mas foca-se especialmente no que existe de diferente e semelhante entre as duas formas de arte. Ao fundi-las em uma mesma obra, o cineasta faz uma análise das relações entre cinema e teatro artisticamente e, sendo assim, **Mon cas** é considerado um filme-ensaio, já que o ficcional fica em segundo plano, em uma película que discute o tudo e o nada do cinema e do teatro. O filme tematiza a incomunicabilidade humana e suas consequências em uma sociedade moderna, bem como a necessidade de o ser humano tomar consciência de que é o responsável pela maior parte dos males que vivencia. Para falar da vida, da fê e da arte como elemento fundamental à evolução dos homens, Oliveira escolhe tratar do teatro e do cinema ao mesmo tempo. Levando a ideia da estrutura em *mise-en-abyme* ao extremo, Oliveira cria uma obra em vários níveis de linguagem: temos aqui o cinema dentro do cinema e o teatro dentro do teatro, tudo em um mesmo espaço, o que sugere alguma semelhança com **O Acto de primavera**, que Oliveira filmara duas décadas antes. Das inovações e experimentações de **Mon cas** trataremos com mais cuidado no próximo capítulo. Voltemos, por ora, à amizade de Régio e Oliveira.

Tempos depois de **Mon cas**, Oliveira leva para as telas de cinema um outro “poema espetacular em três atos” de Régio, este de cunho nacionalista: **El rei Sebastião**, de 1949, que em sua adaptação se chamaria **O Quinto império: ontem como hoje**, o qual leva ao espectador o debate sobre os homens que se vêem fracos ao serem assombrados pelo próprio destino e sobre a

possível salvação messiânica de Dom Sebastião, tema que integra a mitologia lusitana. A expressão “ontem como hoje” vai trazer à reflexão a repetição de situações políticas e sociais que ocorreram já no passado e que se repetem no presente. A figura que interessa a Régio em seu poema é a de Dom Sebastião, enquanto ser histórico e mítico, e tudo o que ele representa para Portugal. Ainda que seja um filme que pensa a questão do teatro, já que é a adaptação de uma peça, em “Quinto império” o teatro não se revela, não se exhibe em cena; é como dizer que o palco dessa peça é invisível, diferente do que ocorreu em **Benilde ou a virgem mãe**⁸ e **Mon cas**. O registro de teatro no cinema de Oliveira existe em “**Quinto império**”, mas é, por assim dizer, “econômico” e, como em todas as adaptações desse cineasta, o texto passa por uma atualização. De fato não é apenas encenação da peça de Régio; antes o que Oliveira faz é uma releitura que permite uma ressignificação do texto em sua adaptação.

Vê-se, então, que a relação entre Régio e Oliveira passa pela crítica, pela iniciação literária, pela adaptação e, também, pela cumplicidade. Aquela conversa que se iniciou no Café Magestic, em 1931, se estendeu por 38 anos através de parcerias e ensinamentos. E nem sequer podemos afirmar que essa conversa se tenha encerrado com o falecimento de José Régio. Mesmo após a sua morte, Oliveira, como bom amigo, mostrou a obra regiana, em especial a teatral, para o mundo todo através de seus filmes, reconstruindo e atualizando os textos, mas sempre mantendo a estética de Régio como fio condutor das películas. Oliveira, como bom discípulo do amigo, também se revelou produtor teatral ao encenar recentemente, em 2003, a peça **Mário ou eu próprio: o outro**, escrita por Régio, no festival italiano *Sete sóis, sete luas*. Para além das adaptações e reencenações, Oliveira expõe em sua obra tudo o que aprendeu com Régio – é impossível negar que a influência do poeta na obra do cineasta foi grande responsável para que a estética oliveiriana se configurasse da forma como é. Régio foi o iniciador de Oliveira no círculo das artes e letras portuguesas, e foi também Régio quem revelou, enquanto crítico, a visão poética de Oliveira, que viria a renovar o cinema português e mostrar aquilo que até então não havia sido feito. Essa cumplicidade entre os dois e a forte referência a Régio na obra do amigo é uma forma – não há como entender diferente – de gratidão; sem mencionar, é claro, a profunda admiração e afinidade com aquele que lhe apresentou o universo das letras, tão caro à sua estética.

José Régio está sempre retornando à obra de Oliveira: seja como motivo, como personagem, como fonte para as adaptações, através de sua ideologia, suas reflexões metafísicas ou pela temática

⁸ No filme **Benilde ou a virgem mãe**, temos a presença do teatro fisicamente representado no início do filme. Sabemos que aquilo a que veremos é uma peça, pois o filme se inicia com uma espécie de *tour* que a câmera faz pelos bastidores de um palco de teatro.

religiosa obsidiante, ele aparece com frequência no cinema oliveiriano. No filme ensaístico que constitui o objeto desta dissertação, o centenário cineasta-poeta reflete sobre temas que poderiam muito bem ter sido o mote daquela conversa que teve início no Café Magestic e que, ao que parece, não se encerrou ainda. As questões desenvolvidas em *Mon Cas* são as mesmas que Régio explorou sistematicamente em suas obras: à maneira do amigo, Oliveira reflete sobre a sociedade moderna, sem deixar de lado as questões metafísicas e religiosas que envolvem a todos nós, seres humanos. Antes de passarmos à análise desse filme tão singular, vejamos mais a fundo a teoria de Régio sobre o teatro, que tanto influenciou Manoel de Oliveira.

3. O CASO DE RÉGIO: UM ARTISTA DE MÚLTIPLAS FACES.

“José Régio é uma figura proeminente das letras portuguesas. A sua relação artística com o humano e com o divino (para não dizer desumano) é definida dentro da clareza que a razão permite.”⁹

(Manoel de Oliveira sobre José Régio)

José Maria dos Reis Pereira nasceu em 1901 em Vila do Conde, cidade pela qual tinha muito carinho e onde viveu grande parte de sua vida. Foi lá também que o escritor faleceu em 1969. Seu pseudônimo no meio literário era José Régio e com essa identidade tornou-se um dos artistas mais completos que Portugal já viu. Régio era professor, poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta, crítico, enfim, um artista múltiplo e personalidade marcante das letras portuguesas. Neste capítulo buscaremos observar e salientar elementos da vida e obra de Régio que contribuíram para a formação desse artista completo e, sobretudo, a maneira como ele expressa em sua obra, especialmente a dramática, sua visão pessoal do mundo e das artes, que lhe garante um lugar de destaque na história da literatura portuguesa.

A arte parece ter feito parte da vida de Régio, desde o seu início. Ainda pequeno, gostava de desenhar e aprendeu a escrever muito novo, aos cinco anos. Foi excelente estudante no Instituto Secundário, em Vila do Conde, onde cumpriu seus estudos de liceu até o quinto ano. Seu maior companheiro da infância e juventude foi o irmão Julio, um ano mais novo, que o acompanhou sempre nos estudos e nas primeiras produções artísticas. Julio, como o irmão, sempre teve alma de artista e tornou-se grande pintor em Portugal, além de também atuar como poeta sob o pseudônimo Saul Dias. Com mais ou menos 13 anos, Régio, o irmão e o primo Antônio de

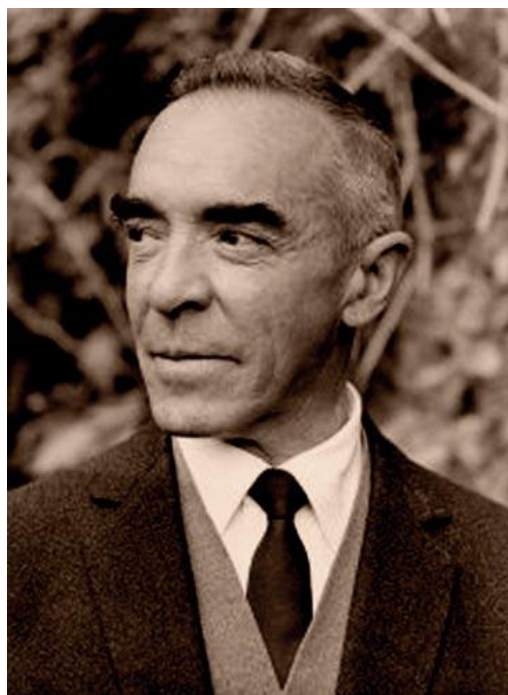


Figura 6

⁹ Epígrafe extraída de um comentário de Oliveira sobre José Régio contido no caderno do ciclo de cinema de Vila do Conde, de dezembro de 1994. OLIVEIRA, Manoel. Manoel de Oliveira (sobre) José Régio. In: PITA, Antônio Pedro (Org.) *Régio, Oliveira e o cinema*. Vila do Conde: Câmara Municipal, Cineclube, 1994. p. 50.

Sousa Pereira fizeram à mão a *Revista de Baltar* com desenhos, histórias e passatempos criados pelos próprios meninos durante umas férias passadas na casa da avó paterna. Aos 16 anos publica seus primeiros escritos como colaborador do jornal *O democrático*, de Vila do Conde e, anos depois, em 1921, publica o poema *Toada do Natal*, na *Revista da República*, assinando pela primeira vez o pseudônimo que havia escolhido. Tempos depois, já na Universidade de Coimbra, cursando a Faculdade de Letras, Régio continua escrevendo seus textos e colaborando nas revistas universitárias da época, até que, em 1925, no fim do curso, publica sua tese de licenciatura em formato de livro, intitulado **As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa**. Assim, José Maria dos Reis Pereira se transformava completamente em José Régio, o crítico e poeta.¹⁰

3.1 Presença

No ano de 1927, em companhia de Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões, Régio cria a *Presença: folha de arte e crítica* que se tornaria fundamental para o Modernismo português em sua chamada segunda geração. A *Presença* era vista por vários críticos da época como uma espécie de continuação da revista *Orpheu*, lançada em 1915, que foi o grande ícone do Modernismo português; inclusive o próprio Fernando Pessoa, criador da *Orpheu*, era dessa opinião. A *Presença* era um caderno que se dedicava a abordar os fundamentos teóricos dos grandes nomes da primeira geração modernista como Almada Negreiros, Mário de Sá Carneiro e o próprio Pessoa, além de dar espaço às produções dos artistas modernos que constituíram em Portugal a chamada “Geração da Presença”, que tem precisamente José Régio como nome de destaque:

Dotada de uma forte e decidida personalidade, a um tempo criadora e crítica, a Presença ia revelar-se à altura de uma tarefa que o Orpheu iludira. O primeiro modernismo oscilou entre acirrar e ignorar o «chiadístico público nacional» de que falava Eduardo Lourenço. Por outras palavras, o Orpheu não mostrou possuir vocação pedagógica. Pessoa, Almada, Sá-Carneiro, atropelavam e fugiam, sorrindo em itálico. Os bardos órficos apossaram-se do público como quem pratica um estupro chocarreiro. Veio a caber ao grupo coimbrão conquistar, através de uma meditada dialéctica persuasiva, um público, primeiro traumatizado, depois esquecido. O fogo de artifício do Orpheu perdera-se, como já vimos, queimado na violência do próprio fulgor. Há na magia profunda desta gente, neste «guignol»

¹⁰ Informações biográficas obtidas na exposição *José Régio e os mundos em que viveu*, do ano de 2001, disponível online no Centro Virtual Camões, com curadoria de Isabel Cadete Novais. Disponível em: www.cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/exposicoes-virtuais/jose-regio-e-os-mundos-em-que-viveu.html

desmedido, uma brutalidade, uma brusquidão, que se autoliquidam a curto prazo. Foi preciso chegarmos a uma geração que não temia ser inteligente e cautelosa, para que os loucos de ontem se convertessem nos mestres de hoje [...] (LISBOA, 1977, p. 39-40)

A revista surgiu no meio artístico com uma proposta libertária, por assim dizer, não vinculada às normas, à política ou à religião, ousando de uma forma ainda não vista em Portugal e abrindo espaço para as inovações das artes de vanguarda. É na *Presença* que Régio se firma como crítico, sobretudo literário, com seus muitos artigos-manifestos defensores de uma nova concepção de arte, que não era apenas a representação social de uma época ou período, mas sim a única forma de manifestação da intimidade subjetiva do ser humano, expressando seus tormentos e também suas alegrias. Sobre essa nova forma de ver a arte, Régio escreve no ensaio “*Presença Reaparece*”:

A arte pela qual a *presença* luta – é portanto hoje, como há doze anos, uma *arte humana*. Orgulha-se a presença de quase ter ensinado esta expressão aos rapazes portugueses. Simplesmente, essa arte humana pela qual a *presença* lutou e lutará – não tem o significado ridículo que lhe dão os que só a si próprios e às suas próprias opiniões julgam *humanos*. *Arte humana* é para a *presença* toda arte em que o homem se revela e exprime, seja através de que seu aspecto for. A realidade humana é muito mais rica do que a fazem quaisquer espécies de fanáticos, principiando pelos fanáticos do real. (RÉGIO apud LISBOA, 2001, p. 35-6, grifo do autor).

Esse projeto estético da *Presença* se manteve até o fim, em 1940, quando a revista deixou de existir. E Régio foi o único fundador a se manter na produção até o final, sempre fiel à defesa dessa “arte humana”, apesar da crítica conservadora da época. Apesar de tudo, Régio não se opunha a uma noção de arte comprometida com o social; o que o incomodava mesmo era a divulgação de formas de arte que se comprometiam apenas a levar um ideal político qualquer, sem registrar, de modo algum, questões subjetivas do ser humano (AMORIM, 2006). Ele aplica à sua própria obra literária os conceitos importantes e fundamentais da *Presença*, abordando sempre a arte a partir de uma perspectiva subjetiva que expressa o modo como o autor vê o homem do seu tempo: angustiado. E, além de tudo isso, nas mãos de Régio a *Presença* foi também instrumento de divulgação dos valores da arte teatral, em ensaios que iam ao encontro das inovações, que se propunham mundialmente, de um teatro renovado e voltado para reflexões sobre o ser humano e seus conflitos – o teatro que conhecemos por *moderno*. Assim, Régio traz para a sua produção teatral aquilo tudo que propunha como crítico literário na revista. Vejamos.

3.2 “*Vistas sobre Teatro*”

A relação de Régio com o teatro é muito forte e sua proposta estética para a dramaturgia vai desde os artigos na *Presença* até à sua própria produção teatral que é muito rica, tanto em termos temáticos quanto formais. Das suas reflexões sobre a arte dramática surge o ensaio “*Vistas sobre teatro*”, publicado em 1967, que é uma espécie de manifesto estético sobre teatro. Nesse ensaio, Régio desenvolve a ideia de que a arte dramática, de todas as artes, é a que mais tem possibilidades de refletir sobre a condição humana e seus mais íntimos conflitos – afinal, essa é a arte que necessita do homem para acontecer plenamente, pois “é o próprio ser humano que, servindo-se de si através do actor, interpreta as suas próprias expressões humanas” (RÉGIO, 1967, p.120).

Nesse ensaio, Régio defende a ideia de que o texto teatral só se torna completo quando se transforma em espetáculo. E o que define um texto como teatral, seja ele no gênero dramático ou não, é o seu potencial de encenação:

Tendência para o espetáculo, eis, pois, o que antes de mais define como teatral um texto literário. Comummente se diz que é teatral aquela poesia que mais convida a ser declamada, (já que notámos haver um verbalismo espetacular) [...] Hoje proliferam declamadores (de poesia) – e declamadoras – que da sua declamação chegam a fazer uma exorbitante exibição dramática. (RÉGIO, 1967, p. 114)

Assim, essa proposta teatral se vale do rompimento das fronteiras entre gêneros literários e cria algo capaz de reunir o melhor de vários mundos em uma obra só, um pouco como o cinema de Manoel de Oliveira, que abraça diversas manifestações de arte, como vimos no capítulo anterior. Régio, como dramaturgo, tem em seu currículo sete peças publicadas entre 1940 e 1957,¹¹ das quais viu apenas algumas encenadas – o que nos leva a apontar que a obra teatral de Régio não obteve tanta atenção quanto sua obra crítica ou mesmo a obra poética. Além disso, a incompreensão de que foi vítima tanto em relação aos seus ensaios teóricos quanto à temática subjetiva das suas produções teatrais parecia denunciar uma certa rejeição à sua proposta estética inovadora. Com exceção de **Benilde ou a virgem mãe** (1947), que foi muito bem recebida pelo público, as peças de Régio poucos comentários suscitaram e ainda hoje, fora de Portugal, o autor quase não é conhecido como dramaturgo. Ter muitas de suas peças realizadas apenas como textos teatrais, sem serem levadas ao palco foi, de fato, uma frustração para ele que entendia que o autor também dependia do espetáculo

¹¹ *Jacob e o anjo* – 1940; *Benilde ou a virgem mãe* – 1947; *El rei Sebastião* – 1949; *A salvação do mundo* – 1954; *Três Máscaras* – 1957; *O meu caso* – 1957; *Mário ou eu próprio - o outro* – 1957. As três últimas obras foram escritas em anos diferentes e reunidas na publicação *Três peças em um acto*, de 1957.

para se sentir completo e satisfeito com o trabalho no teatro. É relevante ressaltar que Régio não faz uso apenas dos termos “autor” ou “dramaturgo”; ele se refere a esse artista como *poeta dramático*. E, sendo o teatro uma arte complexa que depende de vários outros artistas, como o encenador e principalmente o ator, a expressão completa da sua obra depende de fato do espetáculo que a transforma:

[...] não unicamente através do texto literário e sua interpretação histriônica se exprime o autor teatral, senão que também através de todos os mais elementos do espetáculo. Ao poeta dramático não basta a palavra, – ou não será ele um autor teatral. A autenticidade do espetáculo teatral por ele sonhado (embora não só por ele realizado) precisamente se afirma na necessidade interna de todos quantos elementos o dito espetáculo ponha em jogo. A própria palavra não é para o poeta dramático o mesmo que para qualquer outro criador literário (para o romancista por exemplo) pois na arte do poeta dramático tem a própria palavra uma intensidade espectacular[...] (RÉGIO, 1967, p. 144).

A complexidade do teatro se faz presente desde o momento da criação, já que até os diálogos assumem um ritmo diferenciado que dita a verdadeira ação da peça – o que acontece no texto teatral, mas não em textos de outros gêneros. Até por isso, o gênero dramático parece englobar tantos outros em si. E o teatro, para ser pleno, precisa enveredar-se pelos caminhos da encenação cênica pois é o “espetáculo que o faz passar de arte literária à arte teatral” (RÉGIO, 1967, p. 129). E esse espetáculo, como vimos, é uma produção coletiva, já que depende, sim, da visão do autor, mas depende também do encenador, do figurinista, do iluminador e, principalmente, do ator. Régio vê as figuras do ator e do encenador como seres humanos com vocação e talento para realizar o espetáculo, mas ainda assim sempre dependentes do texto literário para executar sua função plenamente. E o texto também depende desses profissionais, gerando-se assim um produtivo mutualismo:

[...]será preciso lembrar que também o texto pede o actor e o encenador (além dos já citados colaboradores menores mas não sem importancia) para atingir aquela realidade do espetáculo que é propriamente a arte do Teatro? Sem isso não passaria de mera literatura [...] (RÉGIO, 1967, p.129)

Deste modo, em *Vistas sobre o teatro* é possível perceber que José Régio define, de fato, o teatro como se existisse a partir de dois fundamentos: o texto literário teatral e o espetáculo teatral; sozinhos nenhum dos dois são teatro de fato, pois texto e encenação são interdependentes para se tornarem a grande Arte Dramática. E, nesse sentido, há um outro elemento importantíssimo que tem também a sua função e sem o qual nem texto nem espetáculo acontecem: o público.

Régio, como representante do teatro moderno, vê o público de teatro muito mais participante do espetáculo do que como espectador dele; afinal, o público é um dos elementos que compõem a tal unidade da peça de que tanto fala o dramaturgo português. Uma das maiores inovações que esse drama moderno traz – sobretudo através do trabalho de Brecht e Pirandello – é a ideia de quebra da chamada quarta parede do teatro, que seria aquela entre o palco e a plateia. No teatro da modernidade, pós crise do drama, não existe fronteira entre os atores e o público, tornando-se possível uma interação muito mais próxima – e determinante – entre eles. Segundo Régio (1967), se existe, de fato, um tipo de arte que necessita de um público imediato, essa arte é o espetáculo teatral. A música, a pintura, a literatura e até mesmo o texto de teatro se dão ao luxo de poder esperar por um público futuro, porém o espetáculo teatral não acontece se não houver público imediato. Assim, existe aí uma relação única entre atores, texto e espectadores para se alcançar a unidade no teatro:

O espectáculo teatral não pode dispensar um público imediato. Este público é tão premente e apaixonado – precisamente pelo poder comunicativo do espectáculo teatral – que, por assim dizer, comunica nele: Os seus juízos são decisivos não para o aparecimento ou manifestação do gênio, como é evidente, mas para a existência ou prosperidade do teatro. Acontece, porém, que tais juízos podem ser o mais possível desconcertantes, inesperados, volúveis, sectários, justos ou injustos, vindo não só de *um* público, mas dos vários públicos que formam esse público, e imediatamente exteriorizados pelos espectadores que vão ao teatro pelos mais diversos motivos. (RÉGIO, 1967, p. 168, grifo do autor)

O espectador tem, pois, função importante no desenvolvimento do espetáculo, podendo, muitas vezes, através de sua reação, alterar o andamento da peça e os rumos planejados (Régio considera essa figura tão significativa que chega a representá-la como personagem em uma de suas peças, **O meu caso**, como veremos adiante). Assim, o público vai ao teatro e identifica-se com aquilo que vê, pois o que se passa no palco é um reflexo da vida real que acontece nas ruas. O homem representado ali, com suas angústias e tormentos, é o homem real que assiste ao espetáculo.

3.3 Régio e o homem do seu tempo

A temática regiana, por assim dizer, aborda de uma maneira única questões acerca da humanidade, dos seus conflitos e seus indivíduos complexos e, sendo assim, é uma temática universal e atemporal, típica da dramaturgia moderna do século XX. O profundo apreço pela

religião é grande responsável pelas determinações temáticas na obra de Régio, tanto na produção teatral quanto nas produções poética e narrativa. A eterna luta entre o bem e o mal, representados religiosamente por Deus e o diabo, é o que dá o tom a toda a duplicidade que permeia a obra de Régio. Temas como a vida e a morte, a luz e a escuridão, o eu e o outro, a verdade e a mentira, a comunicação e a incomunicabilidade (tema específico de **O meu caso**, peça que em seguida analisaremos.) são exemplos desse “duplo” regiano. O objeto de reflexão das produções de Régio, e de todo o teatro moderno, é o homem do seu tempo, um ser humano angustiado e cheio de conflitos de identidade.

O contexto histórico do teatro moderno em todo o mundo envolve a segunda Revolução Industrial e todas as inovações tecnológicas que vieram com ela. O início do século XX em todo o mundo foi um período de progresso econômico, grande desenvolvimento de máquinas que otimizavam a produção e tudo se resumia em tirar maior proveito do tempo que se tinha. Assim, o cotidiano nas fábricas e nas ruas se tornou cada vez mais acelerado, transformando os trabalhadores em criaturas alienadas, como bem retratou Charlie Chaplin no famoso filme **Tempos modernos** (1936). Desta forma, a arte começa a ser deixada de lado, banida da vida prática, e os artistas que percebiam essa alienação pungente pareciam nadar contra a maré, tornando-se cada vez mais alheios à sociedade (AMORIM,2006). Passam a retratar especificamente o ser humano da época, que é constrangido por uma grande força, movendo-se em direções programadas, sem permissão de expressar-se: o homem moderno. Vivendo nesse turbilhão de inovações sociais, os artistas europeus da primeira metade do século XX – Régio, dentre eles – voltavam a sua atenção para o íntimo do ser humano, suas angústias, desesperos e, principalmente, a sua busca por identificar-se e deixar de ser apenas mais um em meio à multidão. O ser humano retratado por essa arte é aquele que se desespera por se conhecer e por não ser capaz de escapar da opressão massificadora de uma sociedade inerte, que se deixa levar.

Anatol Rosenfeld vai dizer, em seu ensaio sobre “Aspectos do teatro moderno”, que essa inovação de temas reflete uma nova concepção de arte que rompe com o tradicionalismo que imperava até então, impulsionando uma renovação, inclusive e especialmente no teatro, que vai contra a ilusão e não se preocupa mais com a realidade empírica:

Paralela ou subsequente à segunda revolução industrial e à expansão da técnica, às novas pesquisas científicas (sobretudo no campo da física, sociologia e psicologia), ao abandono do positivismo na filosofia e ao surgir de enormes metrópoles, verificam-se nos fins do século passado e nos inícios deste século transformações radicais nas várias artes. Nesta revolução artística manifesta-se um

novo sentimento de vida, uma nova consciência de realidade, uma nova visão do homem e da posição do homem no universo e na sociedade. As novas concepções, os novos temas e problemas rompem as formas tradicionais das artes e, entre elas, as do teatro. Os limites do realismo e do naturalismo já não conseguem abarcar as novas experiências. No teatro impõe-se a negação do “ilusionismo” cênico, isto é, a recusa da tentativa de reproduzir no palco a ilusão da realidade empírica e do senso comum [...]. Confessa-se “teatro teatral”, disfarce, ficção, poesia, sonho, parábola. Visando atingir os níveis mais profundos da realidade (exterior e interior), de acordo com as novas concepções, desfaz-se o “espaço euclidiano” e o tempo cronológico do palco tradicional. (ROSENFELD, 1993, p. 107-8).¹²

Assim, o teatro tradicional, que estava em crise, dava espaço a um novo teatro que se preocupava em romper com os limites do realismo em cena e transformar o palco em um espaço de reflexão, identificação e escancaramento dos artifícios da obra de arte. Nesse sentido afastava-se cada vez mais da objetividade dos temas e da forma e passava a apegar-se ao seu oposto, por assim dizer, transformando o teatro em um palco de expressão da subjetividade, mais ou menos como a continuidade do simbolismo literário que vigorou no final do século anterior.

É nesse contexto que Régio escreve suas peças, sob influência de grandes dramaturgos que despontavam na Europa na mesma época. E é também nesse contexto de inovações que surge a *Presença*, veículo importantíssimo para a divulgação da arte moderna. Observemos, então, especificamente a produção teatral de José Régio. Não foram muitas as peças escritas e publicadas por ele – apenas sete, como vimos, mas todas elas abordam a questão humana de diferentes prismas. A estudiosa Amorim (2006) ressalta que:

O dramaturgo da *Presença* ignora as bases científicas e racionalizantes do teatro naturalista e, em sua dramaturgia, procura trazer à cena figuras fantásticas e até absurdas que rompem com os pressupostos defendidos pela estética realista-naturalista, a qual ainda dominava a produção teatral da sua época. Os temas abordados por Régio em suas obras teatrais vão de *[sic]* encontro a esta nova abordagem, visto que, para ele, o homem e os valores humanos necessitam de uma revisão, de um novo olhar que dê destaque ao que atormenta o íntimo do indivíduo. (AMORIM, 2006, p.26)

A existência angustiada e atormentada do homem moderno é a força motora da dramaturgia regiana. E pensando nesse “homem do seu tempo”, Régio desenvolve um retrato dessa angústia

¹² Vale observar que Rosenfeld escreveu esse ensaio originalmente em 1993; “século passado”, portanto, é o século XIX.

humana através do duplo, abordando uma série de questões metafísicas e filosóficas ligadas à condição da sociedade moderna em que se encontrava. Assim, em toda a literatura regiana é possível encontrar referências de outros grandes artistas seus contemporâneos e, no que diz respeito ao teatro, há um diálogo quase direto com a proposta estética de Luigi Pirandello, dramaturgo italiano. Na peça a ser analisada nesta dissertação poderemos observar como Régio dialoga com a forma teatral de Pirandello a fim de colocar em debate um dos temas que mais parece afligi-lo em relação à modernidade: a incomunicabilidade que isola o homem moderno. Em **O meu caso**, Régio nos apresenta um retrato daquilo que vê ao seu redor, na primeira metade do século XX, e que com maestria é levado por Oliveira para a tela do cinema. Para pensar esse diálogo com mais clareza, vejamos **O meu caso** em dois casos: o de Régio e o de Oliveira.

4. PREMIER RÉPÉTITION: DO PALCO PARA A TELA – “O MEU CASO”, NO CASO DE OLIVEIRA

“Começou-se a formar na minha mente a ideia da vida como processo de repetição, de ensaio da arte como ensaio da vida[...] Em O meu caso, o espectador é chamado a participar, deve por em jogo o ‘seu caso’, examiná-lo e tirar sozinho a própria conclusão”¹³

(Manoel de Oliveira)

A versão de Oliveira da peça de Régio consiste em uma releitura inusitada que se propõe a reconstituir, desconstruir e reconstruir o texto original, fazendo uso de recursos metateatrais e metacinematográficos para desenvolver o tema proposto pelo dramaturgo e agregar outros temas que complementam a reflexão. O texto da peça “**O meu caso**” apresenta uma discussão temática em torno da condição da sociedade moderna e da sua dificuldade de comunicação, fazendo uso do recurso da metalinguagem para chamar a atenção do público. As próprias personagens são nomeadas como participantes de um espetáculo teatral: o Porteiro, a Atriz, o Autor e o Espectador, funções teatrais personificadas pela letra inicial maiúscula. O enredo consiste na impetuosa interrupção de um Desconhecido que, escapando da vigilância do porteiro de uma casa de espetáculos, invade o palco antes do início de uma comédia, afirmando ao público que precisa contar o seu caso. A personagem garante a todos que se trata de um caso excepcional, diferente de qualquer banalidade já conhecida do público e que abordaria as profundezas desconhecidas da alma do ser humano. Ao final, a cortina se fecha sem que o tal Desconhecido tenha conseguido contar o seu caso, interrompido constantemente por histórias medíocres, segundo ele: o caso do Empregado, um pai de família que tem três filhos para sustentar; o da Atriz que se empenha em cumprir bem o papel que ela considera ser o primeiro decente de sua carreira; o do Autor que bajulou muitas pessoas para conseguir ver a tal comédia encenada no palco; e o de um Espectador que se irrita por ter ido ao teatro para se descontraír sem ter que ouvir aquelas bobagens todas.

O que Manoel de Oliveira faz em sua adaptação cinematográfica é representar e reconstruir a peça de Régio de diferentes formas. Influenciado pela estrutura teatral, o filme de Oliveira constitui-se de quatro “atos” a que o realizador se refere como “*répétitions*”. A palavra em francês significa, sim, repetições – que é o que acontece, de fato, em relação à peça – mas também pode ser

¹³ In: MACHADO, Álvaro. **Manoel de Oliveira**. São Paulo: CosacNaify, 2005, p. 212

traduzida como “ensaios”, como se cada versão de “**O meu caso**” fosse um ensaio, uma possibilidade de representação da peça, que se altera a cada vez que é encenada. Existe aí, por parte de Oliveira, um diálogo direto com a arte do teatro, uma vez que as peças, quando em palco, a cada encenação são diferentes, independentemente de quantas vezes tenham sido ensaiadas; isto se opõe ao cinema onde, uma vez gravada a “cena”, ela não se modifica, independentemente de quantas vezes tenha que ser repetida antes da gravação definitiva. Assim, fica claro, já de início, que a própria estrutura do filme de Oliveira está revestida de teatralidade. A primeira repetição é a encenação da peça de Régio, na íntegra, em um palco de espetáculos; a segunda e a terceira repetições são releituras dessa peça à maneira oliveiriana; e a quarta parte do filme, que não se denomina repetição por não ser um “ensaio” da peça, é uma encenação, com os mesmos atores distintamente caracterizados, da história bíblica de Jó.

Pois bem. A peça de Régio é estruturada à maneira de Pirandello, pois o metateatro que permeia a farsa em um ato cria uma construção em *mise-en-abyme* e leva o espectador a diferentes níveis de teatro, implicando o próprio espectador como parte da peça. A peça joga com a oposição entre o efeito de ilusão e a anti-ilusão, através do uso da própria arte dramática como tema. O texto apresenta uma peça dentro de outra: “**O meu caso**” escrito por Régio e a comediazinha sobre a qual ele trata. O fato de Régio nomear seus personagens com funções teatrais personificadas é bastante significativo: afinal, não há ali qualquer personalidade que não seja a teatral. No fim das contas, “**O meu caso**”, embora traga uma reflexão importante sobre a sociedade moderna e sua relação metafísica com a fé, não deixa de ser uma peça sobre teatro. A comediazinha que se pretendia encenar no palco, a princípio, é a representação de um teatro em decadência, que tem um enredo simples e tolo e precisou de muita bajulação para ser realizado nos palcos; ainda assim, no dia da estreia, acaba por não acontecer. Se pensarmos que o teatro é a representação da vida, essa peça buscava tratar de banalidades e não é esse o teatro representativo que Régio quer mostrar. A arte dramática se presta a muito mais e merece ser o canal para discussões mais aprofundadas. Essa parece ser uma das críticas, ainda que bastante sutil, do autor à própria arte. Usar o teatro como tema para o teatro não é apenas por acaso ou sem um propósito maior. A ideia de Régio é mostrar para o espectador que aquilo é teatro através da interrupção do Desconhecido e, posteriormente, dos dois espectadores que propõem a quebra da ilusão; ao mesmo tempo, a conversa com o público e outros elementos constituintes da peça são simulações, ou seja, fazem parte da trama e, sendo assim, são também ilusão. Esse jogo da ostentação do artifício teatral é o que atrai Manoel de

Oliveira e funciona como princípio para a estética que se configura em **Mon Cas**, como veremos adiante.

Vejamos, primeiramente, a peça de Régio para que possamos entender, em seguida, a versão que Oliveira faz dela.

Já de início, chama a atenção no texto regiano o fato de que ele não classifica os participantes da peça como personagens, mas sim como figurantes. Essa denominação é interessante, pois, considerando que figurantes são aquelas personagens sem grande destaque na encenação, o que o autor faz é “rebaixar” suas personagens a essa categoria, rebaixando também os reais figurantes que são definidos por ele como “gente de palco”. Talvez essa seja a forma de Régio dizer que o que importa ali não são as pessoas e nem os seus casos. Em uma sociedade capitalista, onde cada indivíduo tende a defender, antes de mais, os seus próprios interesses pessoais, cada um parece sempre voltado para si, sem se preocupar com o coletivo – e isso é o que torna banais os casos contados nessa peça. Além do Desconhecido, que invade o palco com a pretensão de narrar o seu caso extraordinário, o público vem a conhecer também o Empregado do teatro, responsabilizado pela invasão da outra personagem. Muito preocupado com a possibilidade de ser demitido, o trabalhador implora ao invasor que se retire do palco, pois a peça deveria começar pontualmente e aquela confusão estava atrapalhando tudo. A situação do Empregado chega a ser humilhante, pois o pobre homem desespera-se com a possibilidade de ser demitido e conta ao homem Desconhecido o seu caso. Ele precisa muito do emprego porque tem uma mulher paralítica que não pode ajudá-lo no sustento da casa. O caso do porteiro põe em evidência a falta de coragem do homem para enfrentar o sistema capitalista em que se insere: o subalterno não tem coragem para permitir que o Desconhecido fique no palco e conte o seu caso, mas também não tem pulso suficientemente firme para tirá-lo de lá – é como se ele simplesmente não conseguisse (re)agir perante o que se passa em cena. No desespero por poder ficar na miséria, o empregado apela ao público, que lhe serviria de testemunha em sua defesa junto ao empresário teatral. O Porteiro representa, evidentemente, o cidadão da classe trabalhadora, que faz “malabarismos” todos os dias para conseguir sobreviver e ainda é desprezado pelo Desconhecido quando lhe conta a sua história para justificar a necessidade que tem do emprego:

O seu caso é esse?

Pois é! Acha pouco?

O DESCONHECIDO

O EMPREGADO

O DESCONHECIDO

Acho banal! Não tem sentido! O meu é que sim (*volta-se para o público*). Vão vossas excelências ouvir se tiverem a bondade de não deixar a sala. Por mim, disponho-me a tudo para ser ouvido. E é espantoso como já estou mais sereno, Vossas Excelências vêm? (*Para o empregado:*) Até você! Até você vai ouvir. Compreenderá, se puder, que nada é a mulher paralítica, o filho desempregado, os outros menores, perante a grandeza de um caso excepcional e ao mesmo tempo simbólico... (RÉGIO, 1957, p. 64)

O Desconhecido despreza o caso do Empregado, alegando que todas as suas desgraças são nada se comparadas ao caso que ele próprio tem a revelar. Quem passa pela mesma experiência é a Actriz, que entra em cena, logo a seguir, interpretando, primeiramente, o caso da sua personagem que está dividida entre dois amores – caso considerado pelo Desconhecido como mais uma banalidade, agora de tipo amorosa. Inclusive é a irritação com essa bobagem de “bem-me-quer, mal-me-quer” que leva o Desconhecido, até então escondido pelo Empregado, a irromper novamente no palco e tirar a Actriz do êxtase de sua interpretação. A partir daí, o público se depara com um novo caso, o da Actriz à beira da decadência, que esperava há muito pelo papel de protagonista e que vê a sua chance agora em risco por culpa do invasor, que se julgava importante o bastante para interromper o andamento de uma peça de teatro com o tal caso dito excepcional. A maneira como o Desconhecido fala com a Actriz, humilhando-a e desprezando o seu trabalho, simplesmente faz desmoronar o seu orgulho, irritando-a ainda mais:

O DESCONHECIDO

O que vem a ser é que eu não posso admitir que me não deixem falar a mim, quando permitem que se venha dizer ao público tais pataratices! Pois a senhora não se envergonha de vir aqui com esse preparo, com essa cara lambuzada, com esse caso bicudo a tanta gente que está na sala? Não se lembra que pode haver aqui homens mais sérios que o autor disso? Mulheres mais sensatas que a senhora? Se a senhora tem algum senso e algum pudor... (RÉGIO, 1957, p. 68)

A fala da personagem é significativa não só pela crítica à postura pedante da Actriz, que se julgava uma grande estrela, mas também à qualidade da peça que ela interpreta. Existe nesta fala uma condenação explícita à baixa qualidade do texto teatral que ali naquele palco se representaria, pois o invasor o rebaixa, dizendo que a plateia é muito superior a tudo aquilo e que, por isso, é ao que ele tem a dizer que o público deve prestar atenção – e a própria atriz principal concorda com isso quando diz que a peça não é lá grande coisa: “aqui entre nós, a peça não é grande coisa, mas tem um papel que se presta, o meu”. Relevante ainda é o fato de que o Desconhecido eleva a plateia

a um nível superior, como se as “Vossas Excelências” fossem as únicas pessoas no recinto capazes de ouvir e compreender o caso excepcional que ele gostaria de contar. E, de fato, isso não deixa de ser uma estratégia de José Régio para deixar claro que o público, no teatro, tem papel fundamental – independentemente do que aconteça no palco, a recepção do público é um elemento importantíssimo para o êxito da peça.

Depois da crise de estrelismo da Actriz, que clama pela polícia, indignada com a demora de alguém que apareça para tirar aquele homem dali, surge em seu socorro outra personagem: o Autor da peça. Este chega ao palco ansioso por saber o que está acontecendo e exigindo que o Desconhecido fosse contar o seu caso nas esquadras,¹⁴ pois que o palco estava reservado para a comédia que, havia cinco anos, ele tentava encenar. O Desconhecido o critica pelo caso ridículo que ele escolhera como tema da sua comédia, mas critica ainda mais o caso contado por esse Autor que, para conseguir que sua peça fosse encenada, precisou bajular muita gente, desde financiadores até atores pedantes, como aquela que ali se encontrava. Por fim, o Desconhecido acaba fomentando uma discussão entre todos os personagens que estavam no palco, cada um querendo justificar o quanto aquela invasão era prejudicial a si próprio. O Empregado, ao tentar explicar a entrada do outro, acaba revelando ao Autor que a Actriz também dissera que a peça não era de muita qualidade, o que cria um mal-estar entre todos: atordoados com a situação, acabam dizendo coisas que não deviam e justificam-se com a plateia, afirmando que o invasor os faz perder a cabeça e dizer bobagens. Impaciente, o Desconhecido dirige-se ao público:

O DESCONHECIDO

Vossas Excelências estão ouvindo, não é verdade? Têm assistido como eu, não é? Disse eu há um momento que ia principiar por uma fábula. Querem melhor fábula do que esta? Eis a humanidade a que pertencemos, senhores!: cada um com o nariz em cima de si; cada um contra o vizinho; mas todos juntos contra o homem suficientemente livre, suficientemente ousado, suficientemente são e forte. (RÉGIO, 1957, p. 83-84)

Aqui, o Desconhecido usa as personagens da peça como amostragem do que é a humanidade, referência importante se pensarmos no teatro como representação da vida. Régio parece entender que isso é muito significativo e que o homem livre – representado ali pelo Desconhecido –, contra quem todos estão, é – permita-se-nos uma hipótese interpretativa – o artista.

¹⁴ Bastidores.

A cena seguinte é uma das mais curiosas da peça. Depois de tanta confusão no palco, quando já todos brigam com todos e lamentam-se pelos seus próprios casos, quem se manifesta indignado é alguém que surge da plateia: o Espectador. Imediatamente após a fala do Desconhecido, que lastima estarem todos contra o homem ousado e livre, O Espectador se manifesta, vindo das cadeiras, como se, de fato, fizesse parte do público real. Extremamente irritado com tudo o que presenciara, ele explode em ofensas aos malucos que discutiam no palco: “Que borracheira é essa?” diz ele, “onde estão as autoridades? Onde está o empresário? Parece que morreu toda a gente, que tudo isso é uma casa de doidos”; “Tomem vergonha nessa cara, com mil diabos!”; “Mandem baixar o pano, que já é tempo” (RÉGIO, 1957, p. 85).

Entretanto, o Espectador não escapa ao padrão básico das personagens da peça: o de querer contar o seu próprio caso. Invadindo também o palco, ele acaba por reclamar da sua condição: afinal, tinha ido ao teatro para se esquecer momentaneamente dos problemas cotidianos, da vida real, das brigas com família e vizinhos; comprara um bilhete em um bom lugar para ficar mais confortável e agora se via obrigado a presenciar aquele debate ridículo acerca de banalidades e um louco invasor de palcos querendo contar um caso especial e demorando demais para fazê-lo. Quando o pano começa a baixar, depois dos clamores conduzidos pelo Espectador, este começa a descer do palco e alguém, na plateia, recomenda-lhe ficar em cena, uma vez que ele também era parte da peça. Depois disso, o Desconhecido dispara mais um de seus comentários ácidos contra a banalidade dos casos alheios:

O DESCONHECIDO

Pois está claro! Você também é da trama. Também é da peça! Também nos vem com o seu caso... mais um! Mais um pequenino caso ridículo. (*Para o público, em voz poderosa*) Vêm Vossas Excelências? Até este, de entre Vossas Excelências, se levanta para não deixar falar o homem que os deuses escolheram[...] (RÉGIO, 1957, p. 87)

A artimanha de Régio ao lançar o Espectador na cena é bastante significativa. O efeito que isto tem, inicialmente, é o de uma ilusão deliberada: alguém do público levanta-se para questionar os que estão no palco. Entretanto, quando uma segunda voz, também planejada pelo autor da peça, irrompe do meio do público para dizer que aquele primeiro espectador era uma farsa e fazia também parte da peça, a ilusão se quebra. Todo arquitetado pelo dramaturgo, esse jogo de ilusão/anti-ilusão envolve a plateia real da peça numa dialética bastante produtiva. É claro que ninguém acredita que aquilo esteja acontecendo mesmo e que aquele fosse um espectador que havia comprado bilhete

como todos os demais; entretanto, criar a ilusão de realidade para, em seguida, a desmontar acaba revelando um procedimento dramático irônico.

Assim, **O meu caso** oferece-se como peça de estrutura evidentemente pirandelliana. A quebra da quarta parede e o diálogo com o público, como se ele de fato fizesse parte da encenação, é justamente o que propunha Pirandello acerca da relação entre a personagem e o ator. Dentre as suas várias teorias teatrais, Luigi Pirandello, encenador italiano, grande nome do teatro moderno, desenvolveu pensamentos importantes a respeito da interpretação.¹⁵ Sua perspectiva sobre o assunto é bastante próxima ao modelo naturalista, com duas atualizações significativas. A primeira é uma nova ideia de personalidade humana que reflete a crise dos valores do mundo moderno: personagens esféricos com reflexo da sociedade em que estão inseridos, movidos pelos impulsos do sistema capitalista vigente; e a segunda é uma noção inovadora de não encarar ator e personagem como iguais, pois o personagem pertence ao mundo da arte, que é um universo superior,¹⁶ e o ator, enquanto ser humano, consiste em um ser repleto de defeitos. Essa proposta de pensamento teórico sugere uma espécie de “incorporação” da personagem – ser superior – no ator. Guardadas as devidas proporções, o que acontece na peça de Régio é a clara separação entre ator e personagem, mesmo enquanto o ator está interpretando – o que vai ao encontro da proposta pirandelliana –, separação reafirmada pelo caráter épico da interpretação do ator, proposta por Bertolt Brecht, como veremos adiante. Entretanto, em outra perspectiva, é possível notar ainda mais uma característica pirandelliana nas personagens de Régio: sua personalidade esférica – afinal, todas elas acabam nas mesmas condições em que se encontram, exatamente por estarem determinadas por um sistema político-social que valoriza o *status quo* e o lucro (tanto o Porteiro, quanto a Actriz e o Autor se incomodam com a invasão do desconhecido, por estarem almejando dinheiro para sobreviver ou sucesso para se destacar socialmente).

É inevitável a comparação entre essa farsa regiana e a peça **Seis personagens à procura de um autor**, de Pirandello. O texto português dialoga diretamente com o italiano em vários níveis. O primeiro deles é a questão do metateatro através das figuras das personagens. A ambientação da peça pirandelliana é o ensaio de uma peça teatral que é invadida por seis personagens que foram rejeitadas pelo seu criador e estão em busca de alguém que escreva o seu drama. O diretor da peça

¹⁵ Conceito desenvolvido no ensaio *L'umorismo*, de 1908. Referência de leitura: PIRANDELLO, Luigi. “O humorismo.” Trad. Jacó Guinsburg. In: *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

¹⁶ Pirandello entende a arte como uma instância superior e perfeita em sua imaterialidade. Para ele, o que conhecemos por obras de arte são cópias imperfeitas da verdadeira Arte. A partir desse pensamento, o dramaturgo italiano faz uma diferenciação entre Drama e Teatro, sendo aquele a arte idealizada em si e este uma cópia semelhante e encenada em uma realidade material.

que estava sendo ensaiada fica perturbado com a interrupção, mas aos poucos começa a interessar-se pela situação inusitada que se apresenta diante de seus olhos. As personagens o convidam a encenar suas vidas, mostrando que mereciam ter uma chance e conquistando o autor. O debate que se trava entre o diretor e as personagens acaba indicando muito do que Pirandello entendia como o fazer teatral. As seis personagens recusam-se a serem interpretadas pelos atores da companhia, pois acreditam que apenas elas mesmas podem encenar suas próprias vidas. Nessa peça, o dramaturgo italiano constrói fundamentos importantes para a sua estética, no que diz respeito à concepção de personagem:

Na imaginação do autor, a personagem teria uma essência que, vista de fora, se aproximaria da caricatura. A verdade da criatura humana é inalcançável, e a mais séria tentativa de captação desvenda um ou outro de seus dados e não a imagem inteira. [...] Não é de se estranhar esse radicalismo teórico, porque ele se nutre do conceito de incomunicabilidade, subjacente a todo o pensamento pirandelliano. (MAGALDI, 2009, p.16)

E esse “conceito de incomunicabilidade” será determinante na estética que Pirandello adotou para o teatro, baseada na oposição entre a essência e a aparência. O “ser” e o “parecer ser” é o que será determinante para a estética pirandelliana no que concerne à personagem e ao ator. Em **Seis personagens à procura de um autor**, há as personagens que compõem a família e estão em busca de alguém que crie suas histórias e há as personagens que compõem a companhia de teatro: o Diretor, o Primeiro ator, a Primeira atriz, dentre outros. Na peça de Régio acontece o mesmo: personagens que personificam funções teatrais. De qualquer maneira, existe essa separação clara entre ator e personagem, seja o ator real, seja o ator ficcional (a personagem que personifica a função do ator). Assim como em Pirandello, o contexto metateatral da peça de Régio cria níveis diferenciados que fortalecem, em certa medida, a ilusão que se cria. No texto de Pirandello, quando as personagens invadem o ensaio, quebra-se a ilusão da peça encenada ali; o mesmo acontece na peça de Régio quando o Desconhecido interrompe a atuação da Atriz. Entretanto, depois dessas interrupções, o que acontece a seguir continua sendo Arte, continua sendo Teatro, ou seja, quebra-se uma ilusão, não para se adentrar pela realidade, mas para se cair em uma nova ilusão, que determina a força que a personificação dessas figuras tem enquanto criação do artista:

A personagem é, assim, para Pirandello, um ser concreto e acabado, sem as imperfeições humanas. Ela seria o produto superior da criatividade,[...]. Acrescentada à natureza como criatura viva pelo prodígio da invenção do autor, a personagem passa a reagir com a sua coerência própria que, no

confronto imaginário com o ator, provocaria inevitavelmente um conflito. (MAGALDI, 2009, p. 18)

É essa noção pirandelliana de personagem que Régio traz para **O meu caso**, com concepção estética bastante próxima à da peça italiana, mas também a fim de desenvolver a oposição entre o ser e o parecer ser através da temática. Ao longo das discussões que acontecem entre os personagens da farsa regiana, vamos descobrindo a verdadeira essência daquelas personagens, que não eram, de forma alguma, o que fizeram parecer no início. Todos culpavam o Desconhecido pelo fiasco da apresentação teatral, mas na verdade, à medida que cada um vai contando o seu caso, percebemos que a comediazinha já estava fadada ao fracasso desde o momento em que foi escrita, pois o texto não era atraente o suficiente para conseguir patrocinadores por si só e a protagonista acabou sendo interpretada por uma atriz decadente. É como se as máscaras caíssem e a realidade nos fosse revelada nesse sentido.

Em suma, para a realização de **O meu caso**, Régio faz uso de um elemento estrutural de grande importância: o *mise en abyme*. Segundo o **Dicionário de teatro** de Patrice Pavis (2011), o “*mise en abyme* teatral se caracteriza por um desdobramento estrutural-temático, ‘isto é, uma estreita correspondência entre o conteúdo da peça engastante e o conteúdo da peça engastada’ (FORESTIER apud PAVIS, p.13)”. Ou seja, a estrutura em *mise en abyme* funciona como dois espelhos, um defronte ao outro, que refletem a si mesmos criando um reflexo em abismo. Na arte dramática, isso pode acontecer através do teatro dentro do teatro, procedimento pelo qual a peça interna¹⁷ desenvolve um jogo de teatro que retoma sempre a peça externa e essa estrutura enquadra o espetáculo no palco.

Manoel de Oliveira, em sua adaptação da peça para o cinema, reproduz fielmente essa estrutura do teatro dentro do teatro e faz mais, incorpora o *mise en abyme* também ao cinema, compondo assim – além de uma peça dentro da outra – um filme dentro de outro filme. Essa técnica acaba criando uma série de níveis metalinguísticos que resultam em um efeito de “abismo” bastante profundo para uma obra de arte.

Com cuidado, vejamos esses níveis: o primeiro seria o próprio filme, de Manoel de Oliveira, **Mon cas**, filmado na *Maison de la culture Du Havre* em Paris; dentro desse filme temos um outro

¹⁷ Entende-se, aqui, como “peça externa” aquela encenada de fato no palco – a representação de um texto teatral – e como “peça interna” a que se insere dentro da primeira. É como se houvesse a inserção de um espetáculo dentro do texto dramático. Em “*O meu caso*”, por exemplo, a peça externa seria aquela escrita por José Régio e a interna aquela escrita pela personagem o Autor, que se pretende encenar.

que nos é mostrado através da montagem de uma equipe de filmagem no espaço do teatro, nas cadeiras da plateia. O espectador vê que existe um filme sendo realizado ali e que o que está sendo filmado é o que se dará no palco da casa de espetáculos – este é o segundo nível. O terceiro nível consiste no que se passa no palco, que é justamente a peça de Régio, **O meu caso**, que, por sua vez, traz em si uma peça interna: a “comediazinha infame” que não chega a realizar-se por conta da interrupção do Desconhecido – este é o quarto nível de linguagem da peça. Oliveira inova muito nessa estrutura, mas cria algo tão inusitado que conquista o público e a crítica pela ousadia (veja-se, adiante, o Anexo A).¹⁸

Pois bem, o cineasta divide seu filme em quatro partes e a primeira delas é dedicada exclusivamente à reprodução da peça de Régio, tal e qual o texto original. Ao fim dessa interpretação, a cortina do palco se fecha como se o espetáculo tivesse acabado. É válido ressaltar que, nessa primeira etapa do filme, Oliveira mantém fidedignidade ao texto de José Régio e isso é bastante significativo em se tratando de uma adaptação.

No segundo momento do filme (a “segunda repetição”), o cineasta reproduz a peça, em preto e branco, ao som do monólogo “*Foirade II*” de Samuel Becket, presente no livro “**Pour finir encore et autres foirades**”. O que se destaca nesse momento de **Mon cas** é a intenção de reproduzir a técnica dos filmes mudos do início do século XX, e as cenas são mudas de fato, exceto pela voz de Luís Miguel Cintra declamando o *Foirade II*. O texto recitado acaba por refletir o que acontece visualmente na tela: a mudez e a confusão das personagens que não conseguem se comunicar. As cenas mudas abusam da expressão facial dos atores, dos gestos, dos recuos e avanços que marcam efetivamente a forma dos filmes mudos e, tematicamente, a impossibilidade de falar e de ser ouvido em sociedade. Essa ideia da incomunicabilidade fica sugerida pela dissonância entre o que o espectador ouve e o movimento labial da fala muda das personagens.

A terceira repetição de **Mon cas** consiste novamente na reprodução da peça de Régio, mas dessa vez a fala aparece totalmente desconectada da imagem e as duas não se correspondem, causando ao espectador a impressão de uma confusão de Babel. Em determinado momento, o fictício funcionário da produção do filme sobe ao palco e monta uma mesa sobre a qual instala um projetor de imagens. Em uma tela ao fundo são projetados vídeos de destruição humana e ambiental, crimes cometidos pelo ser humano. Nesse momento, as personagens que até então encenavam a incomunicabilidade, no palco vão, aos poucos, parando de falar e observando o telão

¹⁸ O Anexo A consiste em uma coletânea de críticas ao filme **Mon cas**, publicadas em jornais de Portugal e Itália, no ano de 1986, quando o filme abriu o Festival de cinema de Veneza. A coletânea foi publicada no jornal *Expresso*, em 9 de maio de 1987, o qual está arquivado no Acervo Manoel de Oliveira da Fundação de Serralves, na cidade do Porto.

ao fundo. Ao final, todos acabam se tornando espectadores de si mesmos, observando aquilo que sua sociedade causou ao mundo.

Por fim, a quarta parte do filme consiste numa reprodução, não mais da peça de Régio, mas do texto do *Livro de Jó*, um dos livros do Antigo Testamento. Jó, segundo os escritos bíblicos, teve sua fé testada por Deus, quando Este pediu que o demônio lançasse sobre o fiel diversos males que ele suportou com resignação sem perder a sua fé. Essa finalização com o texto bíblico representado aborda a questão do sofrimento dos inocentes na terra, questão essa que nos incita à reflexão.

Vejam com atenção *La premier répétition* de Oliveira. O *décor* montado no palco para a peça que ali se irá realizar é como o cenário descrito por Régio na didascália de “**O meu caso**”:

(Sobe o pano sobre uma sala bem mobiliada. Há um biombo à esquerda, aberto para o espectador. Grande porta ao fundo; outra, mais pequena, à direita. Logo, por essa porta mais pequena entra um homem a correr que será designado na peça por O DESCONHECIDO. Vem arquejante e desvairado. Dirige-se ao público num estado de grande excitação.) (RÉGIO, 1957, p. 59)

Mais do que isso, Oliveira incrementa o cenário com tapetes, quadros e tapeçarias, criando uma atmosfera bastante complexa, carregada de informações visuais. A imagem que se tem é de uma panóplia de objetos de mobília, que mescla elementos de cores quentes e frias que se destacam com o auxílio da iluminação bem projetada pela equipe técnica. Em uma pequena atualização do texto regiano, Oliveira opta por que a entrada do tal desconhecido, que invade a cena ofegante, seja pela porta central, que no filme parece mais um portal de vidro colorido ao fundo do palco que se abre para o início da encenação. Ele também opta, não por uma, mas por duas portas menores



Figura 7

localizadas nas laterais esquerda e direita; e, diferentemente do texto da peça, é pela porta à esquerda que entrará a Actriz posteriormente. Assim, vê-se que Oliveira preferiu alterar a forma de entrada dessas personagens no palco, alterando assim o seu acesso ao universo da encenação que acontece ali no tablado.

Além disso, há no *décor* dois outros elementos cênicos muito importantes. O primeiro deles são as cortinas, que têm muito

destaque pelo seu vermelho vibrante em contraste com o verde claro dos tapetes. A oposição das

cores é significativa e complementa o ambiente da cena. Talvez inspirado pelo clima metafísico da peça e pelos questionamentos religiosos a que foi levado – questionamentos mostrados no próprio filme –, Oliveira tenha feito essa escolha de cores para representar no mesmo espaço o céu e o inferno. No **Dicionário de teatro** de Patrice Pavis, dentre as definições de cortina encontram-se as seguintes:

3. A cortina é o significado material da separação entre o palco e a plateia, a barreira entre o que é olhado e quem olha, a fronteira entre o que é semiotizável (pode tornar-se signo) e o que não o é (o público). Como a pálpebra do olho a cortina protege o olhar; introduz, por sua abertura, no mundo oculto, que se compõe ao mesmo tempo do que é concretamente visível na cena e do que pode ser imaginado, nos bastidores, com os “olhos do espírito” como diz Hamlet, e portanto numa *outra cena* (a da fantasia). Toda cortina se abre, assim, para uma segunda cortina que é ainda mais “inabrível” (incofessável) por ser invisível se não como limite dos bastidores, como fronteira para o extracênico, logo, para outra cena. (PAVIS, 2011, p. 77)

As cortinas são muito importantes no filme *Mon cas*, pelo seu caráter simbólico, sobretudo. Além da cortina do palco, ou “o pano” como o chama Régio, há outras três no cenário, uma em cada uma das portas. A cortina tem a função de moldura e, nesse contexto, é um elemento revestido de teatralidade. As cortinas emolduram a passagem entre bastidores e palco, a passagem entre o universo do real – representado pelo *backstage* – e o universo da encenação. A colocação da cortina ali é uma maneira de mesclar esses dois mundos, como se as portas fossem uma extensão do palco e o que acontece atrás delas, muitas vezes, também pode ser encenação. O teatro está intrinsecamente representado nas cortinas, primeiramente pela noção de moldura que elas proporcionam ao que se encena, mas também porque Oliveira escolheu representar, em si, o teatro na cortina principal do palco, através das máscaras da comédia e da tragédia.

O outro elemento cênico adicionado por Manoel de Oliveira é um piano *Steinway and Sons*, que também indica uma atualização das rubricas de Régio para a construção do cenário. Em *Mon cas* esse instrumento musical tem uma razão de ser, pois é ele que, sozinho, sem pianista, reproduz a trilha sonora cômica que se dá em dado momento da discussão. No filme de Oliveira, esse plano é novidade, pois não há pianos na peça de Régio. O momento em que se inicia a canção é correspondente, na peça, à cena anterior à entrada do Autor no palco – depois da discussão entre a Actriz e o Empregado, quando o pobre homem tenta defender-se dizendo à mulher que os pais dela não eram em nada superiores a ele, porteiro de um teatro, que ela não era de linhagem nobre, nem ninguém de grande importância. Inconformada com essas insinuações, a Actriz começa a gritar

chamando o autor da peça ou alguma outra autoridade. Tentando obedecer às ordens da mulher, o Empregado puxa desesperadamente o Desconhecido para retirá-lo de cena e, quando o intruso se irrita e o empurra, esbarra no piano, que começa a tocar sozinho.

Esse plano do filme oliveiriano é muito particular, pois acaba sendo uma referência clara aos filmes de comédia do início do cinema. A



Figura 8

cena é muito similar a muitas cenas cômicas de filmes de Chaplin, por exemplo. A canção que é tocada, deixando as personagens confusas e intrigadas com o piano sobrenatural, é um *allegro* bastante animado, que nos faz lembrar as músicas características da década de 1920. A música se estende pelos próximos planos, correspondentes às cenas de entrada do Autor e dos demais figurantes que fariam parte da tal comédia a encenar-se ali. No momento em que o Autor conta ao público como tinha sido difícil levar aquela peça aos palcos, Oliveira opta por deixar esse “caso” apenas narrado, ou seja a câmera de filmagem se movimenta e a narração do Autor da peça fica como uma *voice-over*. O que se vê na tela é a Atriz dançando ao som da música, como se estivesse alienada perante o que então acontece até deparar-se com O Empregado e lembrar-se da raiva que ele despertara em si. Nesse plano, Oliveira faz uso da comicidade novamente, muito bem embalada pelo som do *allegro* musical. Especificamente, esse plano vai constituir uma imagem que poderia sugerir um “contracampo” em totalidade na tela, ou seja, poderemos ver de costas para nós: O Desconhecido, à sua frente – também de costas – a Atriz e, defronte a ela, O Empregado que ela está prestes a atacar. A ideia de ter uma personagem defronte à outra sugeriria que a câmera se alternasse focando a imagem frontal de cada uma. Entretanto, Oliveira nos dá uma perspectiva única, sem movimentar a câmera em 180°, simulando que o espectador do filme estivesse mesmo na plateia de um teatro, onde o campo de visão não se altera. O Desconhecido, ali posicionado, tenta impedir a mulher alterada de atacar o pobre funcionário do teatro, mas acaba desistindo, dada a resistência dela. Esse trio, ainda amparado pela trilha sonora que não se encerrou, proporciona certa comicidade à cena, algo muito próximo do que se pode ver em curtas-metragens de **Os três patetas**. Após esse breve acontecimento, O Desconhecido parece irritar-se com aquela música tão desconstruída do seu caso e dá um soco no piano, que silencia imediatamente.



Figura 9

Essa primeira repetição traz algumas atualizações do texto de Régio, mas mantém-se fiel, no geral, à peça original. Entretanto, como já comentamos, em termos estruturais o filme leva a proposta de *mise-en-abyme* a um nível bastante mais profundo, misturando as duas linguagens (teatro e cinema) e fazendo um uso diferenciado da metalinguagem. Segundo a estudiosa Ana Lúcia Andrade (1999), no cinema a

metalinguagem pode manifestar-se de duas formas: ou pela auto-referência temática, quando os filmes tratam do universo cinematográfico pela temática, incluindo, por exemplo, os casos de cinebiografia de diretores e atores famosos; ou através da metalinguagem na estrutura, quando o discurso cinematográfico é explicitado em uma obra fílmica, fazendo uma referência ao próprio código cinematográfico. “Esses filmes explicitam o discurso utilizando o próprio discurso para isso, dando ao espectador a noção de filme sendo realizado” (ANDRADE, 1999, p. 17). Essa metalinguagem na estrutura de um filme é exatamente o que acontece em *Mon cas*, em nível estrutural, aliás, tanto na peça teatral quanto no filme de Oliveira. Esse tipo de estratégia cria uma relação democrática, por assim dizer, entre espectador e obra de arte, permitindo que aqueles que assistem ao filme tenham a ilusão de participar da construção narrativa dele. (cf. ANDRADE, 1999, p. 67). No filme oliveirano, ao optar por manter a câmera em uma perspectiva única, sem alterar muito a sua angulação, o realizador acaba criando um efeito similar ao de câmera subjetiva,¹⁹ neste caso não associado a um personagem em si, mas aos possíveis espectadores que estariam ali sentados, na plateia do teatro, acentuando assim mais uma vez, e sempre, a dialética teatro/cinema que rege esta película.

Mon cas se inicia e se encerra com o cinema, sendo entremeado pela linguagem teatral, diferentemente do que acontecera em *Le soulier de satin*, segundo António Preto:

De um modo diferente do que se verifica em *Le Soulier de Satin* – onde a “entrada” do cinema se faz por intermédio do teatro e a saída do teatro acontece pela via do cinema –, em *Mon Cas* (um pouco à semelhança do que se vê em *Acto de Primavera*), o teatro chega-nos *através* da moldura do cinema: o cinema está no princípio e no fim, é ele que instaura o discurso, o desenvolve e lhe põe um

¹⁹ Segundo Marcel Martin a câmera subjetiva é “um processo através do qual o olho da câmera se identifica ao olho do espectador por intermédio do herói” (MARTIN, 2005, p.41).

ponto final, é o cinema o primeiro e o último objecto do filme. (PRETO, 2010, p. 59)

Com efeito, em *Le soulier de satin*, filme em que cinema e teatro também aparecem lado a lado, Oliveira opta por iniciar a película a partir do teatro, com todos os espectadores entrando na sala, sentando-se, acomodando-se para assistir ao espetáculo que terá início. Os elementos cinematográficos aparecem depois, no palco, em forma de projeção. Exatamente o contrário do que ocorre no filme de 1986. Em *Mon cas*, o cineasta opta por iniciar o filme ostentando a quem o assiste que aquilo, de fato, é cinema, pois o primeiro plano consiste em um equipamento de filmagem sendo montado por uma equipe de profissionais em meio às cadeiras vazias da plateia de um teatro. Nós, espectadores, vemos os profissionais montando toda a aparelhagem e assumindo seus lugares para que o início da filmagem possa acontecer; dentre esses profissionais encontra-se o próprio Manoel de Oliveira. A aparição do cineasta

é extremamente significativa, pois, após todos os funcionários da equipe posicionarem-se, a filmagem se inicia com uma reprodução do “fiat lux”, com a fala do cineasta solicitando “luz, câmera, ação”. Esse recurso da metalinguagem é importante no filme, pois vemos de fato o funcionamento da equipe de filmagem, algo que não deveríamos saber como acontece quando assistimos a um filme. Quando o cineasta, antes de



Figura 10

iniciar a peça, grita “claquete!”, um ator interpretando um funcionário da equipe sobe ao palco, em frente às câmeras, e fecha a *claquete*, indicando o início da *premiere répétition*. Essa cena se repete antes de cada uma das três primeiras repetições da peça de Régio e a imagem que se cria nesse momento é fundamental como índice da proposta estética do filme. O homem com a *claquete* posiciona-se em frente à cortina do palco, que tem como adereço as duas máscaras do teatro: a da tragédia e a da comédia. Representativamente, esse personagem resume a intenção estética do filme, que é a de unir em um mesmo espaço o teatro e o cinema, enquanto artes irmãs, digamos assim. A técnica é diferenciada e surte um efeito positivo e muito bem urdido no filme: com a batida da *claquete*, o funcionário se retira do enquadramento da câmera, e a cortina sobe indicando que a peça irá começar; percebe-se então essa aproximação do início da peça com o início do filme, mais uma vez reforçando a ideia das duas artes coexistindo.

Com o princípio da peça que ocorre no palco, não se vê mais nenhuma intervenção da equipe de filmagem, até o final, quando o pano desce e o mesmo funcionário com a *claquete* sobe ao palco para indicar a próxima repetição. A partir do momento em que o Desconhecido invade o palco, o filme se dedica exclusivamente à reprodução d'**O meu caso**. Entretanto, em termos cinematográficos, algo chama muito a atenção: o enquadramento da câmera é fixo e mantém uma única perspectiva durante todo o desenvolvimento do filme. Esse único ângulo da câmera ora aproxima-se, ora afasta-se, ora muda a abrangência do enquadramento, ora inclina-se um pouco para as laterais, mas nunca se altera em termos de perspectiva; provavelmente, a escolha propositada desse enquadramento fixo é um maneira de Oliveira reproduzir a visão de um espectador de teatro, como se a câmera, localizada ali entre as cadeiras da plateia, conduzisse o olhar do espectador do filme, como se ele estivesse, de fato, na sala de espetáculos, mais uma vez fazendo de teatro e cinema algo uno, como se o espectador de um e de outro fosse um só.

Esse artifício da metalinguagem, muito utilizado por Manoel de Oliveira em *Mon cas*, é um dos elementos que vão aproximar a estética oliveiriana daquela proposta por Bertolt Brecht para o teatro épico. Guardadas as devidas proporções, uma vez que Brecht e Oliveira situam-se em contextos culturais diferentes, é bastante perceptível a semelhança no uso de algumas técnicas, especialmente no que diz respeito à ostentação do artifício a fim de evidenciar a obra de arte como tal, sem se preocupar em criar uma ilusão de realidade à maneira naturalista. É sabido que os propósitos estéticos de Brecht estavam voltados para um engajamento político e social que são um marco na arte do século XX. Oliveira não tem o mesmo engajamento político, evidentemente, mas assemelha-se a Brecht na percepção da obra de arte enquanto recurso didático, a fim de transmitir um ensinamento ou propor uma reflexão crítica. Ainda que nunca tenha mencionado uma influência



Figura 11

direta do dramaturgo alemão em sua obra, é claro que Oliveira ouviu muito sobre Brecht na primeira metade do século XX, especialmente porque o amigo, José Régio, era um grande conhecedor do teatro moderno. A necessidade que o cineasta tem de quebrar a ilusão, não só em *Mon cas*, mas em quase todos os seus filmes, é um estratégia que Brecht denomina “distanciamento”. No filme de Oliveira, o

elemento que, já de início, proporciona esse distanciamento é justamente a metalinguagem, da maneira como ela é utilizada pelo realizador.

A ideia de “distanciar” no teatro épico baseia-se na “quebra da quarta parede”, permitindo ao público uma interação maior com aquilo que acontece no palco – afinal os atores, por muitas vezes, dirigem-se diretamente aos espectadores –, ainda que haja uma necessidade de afastá-lo da diegese, a espaços e sistematicamente, buscando provocar a reflexão crítica. Como vimos no primeiro capítulo, o ator descarta a concepção de que existe uma parede entre ele e a plateia – parede que seria responsável por manter a ilusão – e dirige-se ao público diretamente. Essa técnica do teatro épico é transposta para o cinema por Oliveira e utilizada de uma forma muito significativa. No próprio texto de Régio, em muitos momentos as personagens da peça se dirigem ao público, conversam com ele e fazem perguntas, muitas vezes aguardando pelas respostas. Oliveira faz exatamente o mesmo com suas personagens em seu palco metateatral; entretanto, ao invés de o Desconhecido e os demais olharem em direção às cadeiras da casa de espetáculos, eles olham diretamente para a câmera, conversando conosco, que estamos assistindo ao filme.

Esta é uma estratégia recorrente de Oliveira para a quebra da ilusão e foi utilizada em alguns outros filmes seus, mas em *Mon cas* o efeito está estritamente ligado à intenção de fazer teatro e cinema coexistirem enquanto linguagens complementares no âmbito de uma mesma obra de arte. Sendo assim, podemos afirmar que a técnica de Oliveira enriquece a versão cinematográfica do que Régio fez no texto d’*O meu caso*, certamente inspirado pelas revoluções artísticas que Brecht propunha na mesma época. Envolver o espectador é a estratégia utilizada para fazê-lo pensar sobre aquilo que está sendo desenvolvido no palco e que ele não se esqueça daquilo quando sair do teatro, ou do cinema. No caso de Régio e Oliveira, essa obra faz com o que os espectadores pensem a respeito da dificuldade de comunicação, que rege a peça e funciona como temática. Fica claro que o mal da humanidade é, há muito tempo, não conseguir se entender, pois o ser humano parece ter se tornado cada vez mais egoísta e, em um mundo onde cada um pensa mais em si do que nos outros, o futuro não pode contemplar a felicidade.

Novamente, a proposta de Brecht aparece n’*O meu caso* – tanto no de Oliveira quanto no de Régio – quando o dramaturgo e o cineasta optam por envolver o espectador de tal forma que o fazem vivenciar a experiência da incomunicabilidade. Quando criam a reprodução de um grupo de pessoas em uma situação crítica, que não conseguem se entender para resolver o caso, mas dirigem-se ao espectador o tempo todo, tornando-o parte da confusão, o cineasta e o dramaturgo proporcionam uma experiência àqueles que estão assistindo, que também acabam tomados pela

confusão e saem do teatro e do cinema perplexos e com necessidade de refletir sobre a situação exposta, de analisar o comportamento das personagens e levar aquilo que viram para as suas vidas. A tentativa de envolvimento pelos acontecimentos do palco revela a intenção de despertar nos espectadores a consciência coletiva. O tema da incomunicabilidade permanece nas outras duas repetições do filme e é desenvolvido de formas diferentes a fim de intensificar a proposta de reflexão sobre a situação da sociedade moderna e os caminhos individualistas que nela são trilhados. Uma diferença destaca-se, no entanto, no público alvo de Brecht, comparado ao de Oliveira: o dramaturgo alemão escrevia para uma sociedade burguesa em que as classes sociais menos favorecidas precisavam politizar-se a fim de conquistar melhores condições – ademais, nessa sociedade que serviu de público a Brecht, fervilhavam ideias marxistas de revolução –; já Oliveira realiza filmes para uma sociedade em que a luta de classes e o marxismo já não fazem mais tanto sentido, as conquistas são outras, o universo social parece cada vez mais “ensimesmado” e, conseqüentemente, o senso coletivo parece ir se dissolvendo com o passar dos anos. O engajamento político no cineasta português não é tão evidente quanto fora em Brecht; todavia, a intenção de despertar o senso crítico do espectador é claríssima nos dois artistas.

Ainda sobre as questões teatrais, na primeira cena da peça que se leva ao palco, quando o Desconhecido entra ansioso para contar o seu caso, ele tem uma fala importante a respeito do que é teatro:

– Senhores e Senhoras, vão ficar surpreendidos com a entrada que acabo de fazer e com toda a razão que eu não faço parte da peça. Mas eu já explico, em poucas palavras que não há tempo a perder. Soube que a cena tinha ficado deserta por instantes, lá consegui entrar, nem sei como, atropelando o Empregado, me escondendo por trás desses papéis pintados, dessa casa de bonecas. Como todos sabem, senhoras e senhores, **no teatro, tudo é falso**: bigodes, cabeleiras, pinturas, pinturas, pinturas e mais pinturas. As caras todas pintadas como se fossem quadros. É isso, meus senhores, não vêem? Tudo é comédia, tudo é teatro. Andam no fingimento como peixe na água. Num dia estão moribundos, no outro dançam *foxtrot*. Até esses móveis, essas paredes de lona, essas porcarias de luxo, tudo é provisório, tudo é fancaria. E é aqui que começa o meu caso. (OLIVEIRA, 1986, 00:02:31, grifo meu)

A partir desse discurso inicial já fica clara a opinião do Desconhecido sobre o teatro, refletindo, evidentemente, a opinião de Régio e de Oliveira. É como se os autores gritassem para o público através da voz do Desconhecido: “isso é teatro, tudo é de mentira, não acreditem em qualquer ilusão que possa ser encenada nesse palco”. Isso reforça, evidentemente, o propósito de distanciamento que se insinua na peça e na película.

Uma outra técnica muito importante proposta por Brecht está inserida na primeira repetição de *Mon cas*: aquela relacionada à função do ator. O dramaturgo alemão propõe que haja, no teatro épico, um afastamento entre o ator e a sua personagem e, diga-se de passagem, é isso, primeiramente, o que contribui para o estranhamento que provoca a quebra da ilusão. O ator do teatro épico é responsável por despertar no público o prazer pela reflexão crítica. Embora ele esteja no palco interpretando outra pessoa, deixa sempre clara a sua condição de intérprete e, vez ou outra, “sai da personagem” para conversar com o público enquanto ator mesmo. Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*, fala da postura do ator épico enquanto narrador:

O ator épico deve “narrar” o seu papel, com o “gestus” de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele;[...] Não se metamorfoseia por completo ou, melhor, executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento, jogo que pressupõe a metamorfose. Em cada momento, deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para “entrar” plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator). (ROSENFELD, 1985, p. 161)

Segundo Rosenfeld, a função do ator é a de narrar, de contar a história de uma personagem que evidentemente não é ele, e isso deve ficar claro para o público o tempo todo, pois o ator alterna a sua função, ora interpretando, ora falando sobre a personagem que ele encarna.

Ora, é mesmo isso o que faz Manoel de Oliveira em *Mon cas*. A postura épica do ator vale-se de uma metalinguagem que permeia todo o filme. O metateatro ocorre claramente na cena em que a Actriz, na sua interpretação do caso que alimenta a trama da comediazinha, é interrompida pelo Desconhecido e “sai” da personagem para ser a Actriz, personagem da peça de Régio. Esse momento é bastante significativo, pois a câmera cinematográfica fecha o enquadramento em *plano americano* e, embora haja outras atuações na cena, o foco não se altera. Enquanto ouvimos ao fundo a voz do Desconhecido criticando a banalidade do caso de fútil impasse amoroso, vemos a transformação da personagem da comediazinha em Actriz (que, na realidade, não deixa de ser uma personagem também, da peça de Régio). Oliveira se preocupou, nesse momento do filme, em deixar clara para o espectador essa transformação, essa quebra da ilusão, mantendo *plano americano* o tempo todo, até que a mulher tenha um surto e comece a discutir com os dois homens em cena, saindo totalmente da personagem que interpretava.

Nessa sequência, vemos a surpresa estampada no rosto da Actriz – surpresa que, aos poucos, se vai transformando em irritação profunda, até culminar numa explosão de raiva por estarem



Figura 12

estragando a sua estreia como protagonista. Temos, então, nesse plano um exemplo visual da metamorfose actorial da qual falava Rosenfeld, quando a atriz deixa de ser personagem para se transformar em atriz. Na situação retratada não ocorre o ato de “narrar o papel”, mas o fato de Oliveira mostrar a transformação evidenciada em *plano americano*²⁰ e movida por uma explosão de raiva e desespero, é bastante significativo, pois aproxima o olhar o espectador deixando claro para ele que há uma quebra de ilusão – justamente a intenção de um ator épico que realiza o processo de “metamorfose”.

É de conhecimento geral dos estudiosos da obra oliveiriana que a característica mais marcante do cineasta está no uso dos planos fixos de enquadramento e da valorização do diálogo. Não há muita movimentação da câmera, mas Oliveira faz uso de alguns recursos cinematográficos, buscando realçar as personagens na tela. O *plano geral* (PG)²¹ é bastante frequente ao longo do filme, visto que em toda a tela é possível ver quase toda a extensão do palco, mantendo-se a perspectiva única – com exceção das raras vezes em que a câmera filma as cadeiras vazias da plateia – com a intenção de, como vimos, simular o olhar de um espectador de teatro. A ideia de se utilizar o PG revela, principalmente, a intenção de transmitir uma referência do ambiente em que se passam as sequências. Existe, assim, uma preocupação em lembrar ao espectador que aquilo a que ele assiste se passa em um teatro e, através do plano geral, podem ver-se as cortinas, o tablado e alguns outros elementos. A alteração de planos vai basear-se na aproximação da imagem, com a intenção de focalizar as personagens e suas expressões faciais, que são importantes. Toda vez que um personagem se dirige à câmera para conversar diretamente com o espectador, ele posiciona-se

²⁰ Considera-se aqui, como *plano americano*, a focalização que a câmera faz do ator enquadrando-o da cintura até a cabeça. Esse é um plano de função descritiva e permite ao espectador aproximar-se daquele ator. No caso de *Mon cas*, o efeito causado é o realce das transformações faciais pelas quais a Atriz passa.

²¹ Os conceitos de planos, ângulos e movimentos de câmera utilizados neste trabalho são aqueles definidos por Marcel Martin no livro *A linguagem cinematográfica*. Veja-se MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

no centro do palco, exatamente, e o foco aproxima-se enquadrando-o em um *plano americano*, para que tenhamos a impressão de estarmos realmente mais perto dele, sem a sensação de distância espacial que o palco do teatro provoca. As expressões bem marcadas e até exageradas, realçadas pela maquiagem carregada, costumam ser características da interpretação teatral.

No caso de *Mon cas*, as características teatrais dos atores são evidenciadas pela câmera, especialmente através de movimentos cinematográficos como o *travelling* para frente, que é utilizado diversas vezes nessa película. O deslocamento da câmera para frente, sempre nessa mesma direção, tem o efeito de aproximar o olhar do espectador daquilo que acontece no palco. Esse efeito é bastante valioso, pois é algo de que o teatro não dá conta. Essa aproximação frontal é um artifício exclusivamente cinematográfico que gera o efeito de simulação de inserção do espectador na mente da personagem. É possível perceber a tensão, por exemplo, do Desconhecido, quando a câmera realiza um *travelling* para frente, em velocidade lenta, no momento em que ele invade o palco, afobado, desesperado por transmitir a mensagem divina através do relato do seu caso. A representação do que se passa na mente da personagem é justamente uma das funções que Marcel Martin determina para esse movimento de câmera: “5- Por fim, e esta função é sem dúvida a mais interessante, o travelling para a frente *exprime, objectiva, materializa a tensão mental* (impressão, sentimento, desejo, idéias violentas e súbitas) de uma *personagem*” (MARTIN, 2005, p. 63). Em todas as sequências em que Oliveira faz uso da técnica do *travelling* para a frente, ela assume o caráter daquilo que Martin descreve como *utilização objectiva* em que “a câmera não adota o ponto de vista da personagem, mas sim o do espectador, o ponto de vista virtual” (MARTIN, 2005, p. 64). Ainda sobre essa técnica, por muitas vezes, quando se mantém estático o foco da câmera, sem o deslocamento para a frente, a personagem focalizada dá alguns passos em direção à câmera, talvez com a intenção de simular que a aproximação é dela em relação ao espectador e não o contrário. Essa seria exatamente uma das preocupações dos atores de teatro, já que eles não têm a engenhosidade da câmera de filmagem para provocar alternadamente a sensação de aproximação e distanciamento dos espectadores.

E já que falamos de especificidades da linguagem cinematográfica, não podemos deixar de falar de *montagem*. Em termos temáticos, todo o processo de montagem de *Mon cas* resumiu-se na questão da incomunicabilidade. Oliveira foi capaz de criar planos e sequências em que esse tema era desenvolvido como na peça de Régio, ou seja, pela palavra, mas também pela imagem que se criou em cada momento do filme. A questão da incomunicabilidade nesse filme gera uma série de conflitos na relação que as personagens acabam estabelecendo entre si. Existe, claro, uma

cumplicidade entre palavra e imagem, que se associam produtivamente no filme: Oliveira confere à peça de Régio cores, formas e rostos. Entretanto, a temática da incomunicabilidade, potencializada aqui pelos recursos do cinema, rege toda a montagem do filme. Existe no *décor* um tapete posto em frente à porta principal e todas as personagens, que por ali entram, tropeçam nesse tapete. Essa pequena ação teatral não consta no texto original de Régio, é algo que Oliveira cria para representar e realçar que existe sempre um empecilho que dificulta a comunicação entre todas aquelas pessoas no palco. Simbolicamente o tapete pode significar que ali, naquele palco, as personagens tropeçam em seus próprios egos e preocupam-se apenas com os seus próprios casos, sem se importarem com a situação dos outros. Outro elemento cênico simbólico é o biombo que por vezes esconde o Desconhecido. O biombo tem a função de velar e desvelar, ora escondendo, ora revelando, assim como faz o filme de Oliveira, que cria a ilusão e logo depois a descontrói, revelando a realidade.

Sergei Eisenstein (2002), em seu ensaio “A dramaturgia da forma do filme”, fala sobre a montagem pela perspectiva do conflito. Segundo o cineasta russo, a base de qualquer obra de arte consiste no conflito, seja em sua missão social, com relação à sua natureza ou de acordo com a sua metodologia. A arte está sempre expressando contradições, e é isso que lhe confere um caráter de instrumento provocador de reflexões – com o cinema não é diferente. Segundo Eisenstein, a montagem cinematográfica “é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro: o princípio dramático” (2002, p. 52). O cineasta utiliza o conceito de “dramático” para se referir à forma do filme, não ao seu enredo ou ao conteúdo da imagem. Para ele, o princípio dramático se opõe ao princípio épico de “desenrolar” a história através de planos únicos.

Com proposta semelhante, Oliveira faz uso de uma metodologia de montagem também baseada em contraste – neste caso entre dois tipos de discurso: o cinematográfico e o teatral. No filme de Oliveira, parece não haver cortes e a impressão que se tem é de que foi tudo realmente filmado de uma única vez, sem pausa, sem retomadas ou qualquer coisa parecida com isso. Além disso, em *Mon cas* o conflito temático, que marca as relações das personagens entre si, reforça no nível do conteúdo a dramaturgia da forma conflitante.

Quando o pano cai brusco e rápido e a encenação termina sem que os espectadores conheçam o caso do Desconhecido, a sensação de que aquilo está “inacabado” chega a ser irritante, pois parece que nunca se descobrirá do que se falava ali no palco. Oliveira tenta sanar essa irritação criando releituras da peça de Régio, de perspectivas diferentes, e associadas a outros textos (verbais

e não-verbais) para dizer, nas entrelinhas, a mensagem que o desconhecido pretendia revelar. Vejamos, então, as releituras que Manoel de Oliveira faz da peça de José Régio.

5. DEUXIÈME ET TROISIÈME RÉPÉTITIONS: RELEITURAS E REFLEXÕES

A partir da segunda repetição de *Mon cas*, o filme oliveiriano torna-se ainda mais surpreendente. Como visto, o que Oliveira faz nas duas repetições seguintes à encenação da peça de Régio é transformá-la e recontá-la de uma maneira diferente, desconstruída até, por assim dizer.

5.1 Dos primórdios do cinema, a mudez e a consciência

No caso da *deuxième répétition*, o que ocorre é a reprodução da peça encenada anteriormente, mas com a cor e o áudio modificados. Todas as cenas são em branco e preto, um tanto aceleradas e não se ouve o áudio original com as falas das personagens; o que ouvimos é, na verdade, o poema “*Foirade II*” de Samuel Beckett, recitado pelo ator Henry Serre. É claro que para um espectador pouco atento, no início, essa parte do filme parece ser a gravação da encenação anterior reproduzida sem som e sem as cores originais, essa inclusive deve ter sido a intenção de Oliveira ao representar a peça dessa maneira; entretanto, não é isso o que acontece. Com alguns minutos rodados, é possível perceber que a segunda repetição é uma nova filmagem, uma nova encenação da peça, refeita e repensada para se enquadrar à proposta que envolve o poema beckettiano.

De uma maneira muito particular, Oliveira realiza na segunda repetição um processo de desconstrução da peça original de Régio. Primeiramente o cineasta nos mostra a mesma encenação, mas completamente diferente na forma, visualmente e sonoramente oposta à anterior. Aliás, se não tivéssemos assistido à peça de Régio no momento anterior, ficaríamos apenas com uma vaga noção do que se passa no palco mostrado em preto e branco. Entretanto, aos poucos, o espectador vai percebendo que aquela é uma maneira de recontar a trama da peça de uma forma diferente, (re)construída a partir do poema de Beckett que nos trará uma reflexão sobre a identidade dos indivíduos, sua formação e definição, na modernidade.

A ideia de se incluir no filme uma parte em preto e branco deve ser vista como uma referência clara ao cinema do início do século XX, quando a sétima arte, de fato, passou a conquistar seu espaço. O cinema mudo causava grande fascínio em seu espectador que, à época, se deparava com uma novidade absoluta, uma máquina capaz de registrar o movimento, a vida e permitir que algo pudesse ser visto incontáveis vezes, exatamente da forma como aconteceu. Essas mesmas características provocam um novo fascínio, dessa vez no espectador moderno que, acostumado à luz, som, movimento e muitas cores, sente-se provocado e interessado por uma forma

tão diferente de se fazer cinema, baseada na ausência de cor e na limitação do som. O cinema mudo retoma e revive na sétima arte uma beleza sem igual, em que a imagem é condicionada por música, no lugar de palavras. Na segunda repetição de *Mon cas*, há de fato uma intenção de introduzir o espectador moderno, atual, no universo do cinema mudo em preto e branco. Propositadamente, Oliveira inicia a reprodução da filmagem em cores, como aconteceu na repetição anterior; entretanto, quando o Desconhecido adentra o palco e começa a falar, não ouvimos som algum sair da sua boca e, aos poucos, a imagem colorida perde a cor e torna-se preta e branca; imediatamente nós, espectadores, ouvimos o som de uma bobina rodando no projetor cinematográfico.



Figura 13

Não vemos nada relacionado à maquinaria de filmagem e exibição de filmes, mas o som que se ouve é reconhecível e inconfundível, nos fazendo sentir como se estivéssemos ali, junto de Oliveira, assistindo ao filme e escutando, por alguns instantes, o som da fita rodando no projetor e nada mais. Após alguns momentos, ouve-se a voz do ator Luís Miguel Cintra que declama o poema de Beckett e, então, o tom do filme incita a uma reflexão quase existencial.

O poema de Beckett, logo de início, causa no espectador certo estranhamento. O texto, em um primeiro momento, parece não ter absolutamente nada a ver com a história de Régio que vimos encenada minutos antes. Talvez não propositadamente, mas Oliveira acabar por levar seu espectador a uma espécie de transe: embalado pelo som do projetor, com aquelas imagens correndo livremente na tela e as palavras declamadas suavemente, em um tom encantador que estimula os ouvintes a fazer uma pausa, relaxamento agradável depois de toda a confusão da repetição anterior. No entanto, o *Foireade II*, de Beckett, apresenta um eu-poético dúbio, confuso e desenganado de qualquer possibilidade de vida. Há algo de muito estranho e até um tanto engimático nos versos. O poema já se inicia com as palavras “*J’ai renoncé avant de naître, ce n’est pas possible autrement, il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j’étais dedans, [...]*” (BECKETT apud OLIVEIRA, 1986).²² Ou seja, o eu-lírico se apresenta ao seu leitor como alguém que renunciou antes de nascer. Alguém que

²² Tradução livre: “Eu renunciei antes de nascer, nem de outro modo é possível. Embora precisasse nascer, foi ele, eu estava lá dentro.” Veja-se, no filme, o fragmento recortado entre 31 minutos e 40 segundos e 32 minutos de rodagem.

desistiu da vida, que nem mesmo se atreveu a ingressar nesse universo em que vivemos. E ainda diz que para se renunciar, de fato, é preciso que seja antes de nascer, pois não há outra de maneira de fazer isso. Entretanto, logo em seguida, afirma que era preciso que alguém nascesse e quem fez isso foi um “ele” dentro do qual estava o eu-lírico. Desde os primeiros versos desse poema escolhido por Oliveira fica claro para o leitor que o texto reflete a questão do duplo. Um duplo “eu”, que vê a vida de maneira pessimista, que olha para si mesmo de uma perspectiva externa, com ares de superioridade e experiência de vida. A questão do duplo é absolutamente importante nesse momento do filme oliveiriano e, de certa forma, é um resgate da característica da obra de José Régio que vai ao encontro da reflexão, proposta na totalidade da película, acerca dos hábitos da sociedade moderna e do mal que a acomete: a incomunicabilidade.

O tempo todo, a cada passo do poema de Beckett, tem-se a impressão de que o eu-lírico conversa com o leitor como se olhasse para si mesmo em um espelho, fazendo assim uma diferenciação clara e evidente entre o “eu” e o “ele”. Esse “eu” poemático coloca-se para o seu leitor como alguém superior, conhecedor das grandes dificuldades que há em viver e que, por isso, desistiu de fazê-lo. É como se o “eu” ficasse preso ao corpo do “ele”, mas com a alma e a consciência completamente dissociadas. A impressão que se tem é que esse “ele” vive a vida de uma maneira absolutamente automática, seguindo em frente, dia a dia até culminar na morte. “Ele” nada mais é do que um corpo que anda, fala, vive e morre, sem sequer se dar conta do que é, de fato, a vida. Existe por todo o texto um tom de pessimismo muito forte, entretanto é um pessimismo reflexivo, que nos leva de novo e sempre às questões relacionadas à modernidade. O que Oliveira vê como a vida moderna é essa rotina do século XX, que corre cada vez mais rapidamente, cada vez mais condicionado pela tecnologia e menos pela humanidade. É a essa “vida moderna” que se refere o pessimismo do “fazer sem sentir”, que funciona como mote do poema. Há nesse texto uma dissociação da consciência e do corpo separados em “ele” e “eu”, em que um sucumbe à velocidade da modernidade, enquanto o outro apenas observa.

Também fica evidente, em *Mon cas*, a escolha desse poema como mais uma forma de reflexo da incomunicabilidade. Alguns versos do *Foirade II* dialogam diretamente com **O meu caso**, de Régio, nesse sentido. [...] *il est impossible que j’aie une voix, il est impossible que j’aie des pensées, et je parle et pense, je fais l’impossible, ce n’est pas possible autrement*[...] (BECKETT apud OLIVEIRA, 1986).²³ O eu-lírico expressa dolorosamente que não pode ter uma

²³ Tradução “é impossível que eu tenha uma voz, é impossível que eu pense, e eu falo e penso, eu faço o impossível, nem de outro modo é possível”. Veja-e Anexo B que consiste em uma tradução feita por João Bénard da Costa do texto

voz, que não tem capacidade para isso e que é impossível, para si, pensar e falar, mas ainda assim ele faz o impossível. É claro que os versos e as ideias vão ao encontro da discussão geral do filme, a questão do não poder falar, não conseguir expressar-se, ou conseguir fazê-lo mas não ser ouvido por ninguém. O mote da incomunicabilidade é retomado nesses versos e pode ser entendido, inclusive, como um fluxo de consciência do Desconhecido da peça regiana, que precisa contar o seu caso e é impedido pelas circunstâncias que tornam essa revelação impossível. Nesse sentido, o “eu” e o “ele”, figuras do poema de Beckett, podem ser lidos como o duplo do próprio Desconhecido da peça de Régio: o “eu” falando, através da *voice over*, da necessidade que tem de se expressar e da impossibilidade de fazê-lo, enquanto observa o ele, seu corpo físico que está em meio a uma confusão no palco e nos é mostrado pela imagem sem cor na tela. É possível afirmar, em uma leitura mais ampla, que o poema de Beckett complementa a peça regiana quando se pensa num “eu” consciente, preso a um corpo que não consegue dizer o que deveria ou gostaria, ou porque ninguém presta atenção às suas palavras, ou porque ninguém as considera dignas de preocupação. Esse é o reflexo evidente da situação das personagens da peça, mas não só: é também o reflexo da nossa própria mudez no âmbito da sociedade individualista.

Nessa repetição de *Mon cas* existe algo interessante com relação à montagem. De acordo com Corradin e Silveira, existe na montagem feita nesse trecho do filme uma relação direta com a ideia de Eisenstein:

O som é válido desde que ele contraste com a imagem.[...] se houver um contraste entre os dois, então nascerá uma nova significação. É retomado nessa montagem imagem/som o princípio da montagem de imagens ideada por Eisenstein (BERNADET apud CORRADIM, SILVEIRA, 2010, p. 16)

A intenção aqui é, conforme propôs Eisenstein, que o som não seja apenas um prolongamento da imagem, por assim dizer. Ambos os elementos devem ser contrastantes, almejando-se uma nova significação para aquilo que se vê na tela, inovando, reinventando, recriando e não apenas incluindo um determinado som que já seria esperado do espectador, como por exemplo, barulho de água corrente quando se vê a imagem de um rio. O contraste do ritmo acelerado da imagem com o tom lento e monótono da fala gera, por si só, um estranhamento, apontando Oliveira, mais uma vez, na contramão do cinema hollywoodiano.

A ideia de Eisenstein era a de criar uma coisa nova a partir da união entre imagem e som e, nesse sentido, a música foi muito bem-vinda ao cinema russo dos anos 20. Pensando especificamente nesse aspecto do cinema de Eisenstein, é possível fazer uma relação direta com o que Manoel de Oliveira desenvolve em suas produções quanto à relação entre palavra e imagem. Para Oliveira, o som é significativo, sim, mas a palavra falada, ou mais que isso, declamada, tem especial eficácia. Com efeito, enquanto o cineasta russo priorizou a imagem, o português valorizou a palavra dita ou escrita – ambos, entretanto, se preocuparam em fazer da imagem algo novo, estabelecendo uma nova significação a ela através da montagem. O que os dois fizeram foi um cinema que residia em uma espécie de intervalo entre dois segmentos, no caso som e imagem, e desse intervalo surgiu uma nova arte.

Algo que chama bastante a atenção nesse ponto do filme são as pequenas alterações feitas por Oliveira em relação à primeira repetição. Existe uma preocupação muito grande por parte do cineasta em marcar as diferenças entre os dois ensaios. A própria interpretação dos atores parece diferente e, nesse sentido, o detalhe que mais chama a atenção na segunda repetição é um dos acessórios do figurino da atriz. Na primeira repetição do filme, a Atriz entra no palco com seu leque branco, e disserta sobre a sua grande dúvida entre os versos de Frederico e o Rolls Royce de Edmundo. Esse acessório não recebe destaque nenhum, e em dado momento a vedete o abandona em cima de uma mesinha e continua com sua interpretação, dando seguimento ao espetáculo. Entretanto, na segunda repetição existem dois leques, um preto e um branco, e a Atriz utiliza os dois por mais tempo, intercalando-os. Esse acessório é significativo, primeiramente, porque é uma referencia direta às tonalidades preta e branca que dominaram a tela quando esse ensaio começou



Figura 14

(levando, mais uma vez, o espectador a ver esse momento do filme como uma homenagem aos primórdios do cinema). Porém, existe aí uma referência que entra em acordo com o texto de Beckett: a questão do duplo, de dois extremos que coexistem em um mesmo espaço. Os leques preto e branco, de certa forma, podem ser vistos como uma representação do que os versos declamados por Serre expressam, e criam a imagem das duas

perspectivas: a do “eu” que observa e é consciente e a do “ele” que é visto e que sofre todas as consequências da condição humana, condição essa fadada ao isolamento de gritar e não ser ouvido.

Entretanto, há uma outra conotação relevante, nesse episódio dos leques, que se baseia na figura feminina construída, a única personagem feminina da peça regiana. A atriz tem um nome, ainda que ele não tenha muita importância no enredo – afinal Régio preferiu chamá-la apenas pela sua função personificada. Quando Oliveira representa a peça pela primeira vez, a Atriz, em dado momento, tomada pela irritação de a sua estreia ter fracassado, começa a falar de sua verdadeira origem e, antes que diga algo comprometedor, é interrompida por uma colega de palco, coadjuvante que nos revela o seu nome: Lilith. Em uma análise mais ampla, observa-se o conteúdo implícito na escolha desse nome diretamente vinculado ao episódio bíblico do Gênesis. O próprio Manoel de Oliveira esclarece essa referência em um manuscrito sobre o filme *Mon Cas* (Anexo C)²⁴. Lilith teria sido a primeira mulher de Adão e, como ele, criada por Deus a partir do barro. Essa mulher ter-se-ia rebelado contra Adão, recusando-se a ser-lhe subserviente e abandonando-o no Paraíso. Do ponto de vista religioso, portanto, Lilith passou a ser vista como uma espécie de demônio. Embora o mito de Lilith ainda faça parte do folclore hebreu, as religiões cristãs negam o episódio e há suspeitas de que a sua história tenha sido cortada da Bíblia, para que ela se adequasse ao princípio patriarcal do cristianismo:

A rebelião de Lilith contra Adão e o Criador levou à necessidade da criação de Eva, esta formada a partir de uma costela de Adão (Gênesis, 2, 21). É possível, portanto, imaginar que um corte foi realizado entre o capítulo 1, versículo 28, e o capítulo 2, versículo 21. É provável que este corte tenha ocorrido, mesmo em época bastante remota, como no quarto século antes de Cristo, quando se supõe que o texto escrito tomou uma forma aproximada da atual (Leach, 1983:77). O próprio teor do capítulo 1, versículo 28, sustenta esta hipótese: "E Deus os abençoou, e Deus lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra ..." Como seria possível abençoar a ambos e recomendar a multiplicação se Eva ainda não estava criada? (LARAIA, 1997, p. 152-153)

²⁴ O Anexo C consiste em um manuscrito de Oliveira sobre o filme *Mon Cas*, obtido no Acervo Manoel de Oliveira, inventário C-A/1.22 (documentos relativos ao filme *Mon cas*). Caixa número 4. Páginas Envoltas em papel de seda, fora de envelopes protetores. Nesse manuscrito, o realizador esclarece a ideia do filme e explica, na página 4, a referência de Régio à lenda de Lilith.

Ou seja, Lilith é uma figura rejeitada pelo cristianismo, mas foi resgatada brevemente em *Mon cas*. Régio chamava sua personagem de Lilita, no original da peça, evidentemente com claríssima intenção de evocar a personagem bíblica, incluindo-a no contexto do duplo que seria retratado logo em seguida, na repetição seguinte. A



Figura 15

referência a Lilith tem relação direta com a escolha do uso dos leques, que mostraria os

dois lados da figura feminina: o bom e puro, representado pelas plumas brancas, e o obscuro e misterioso, representado pelas plumas negras. A ideia de Oliveira ao unir, na segunda repetição, o conteúdo duplo dos leques é mais uma das muitas manifestações do que João Bénard da Costa chamou de “eterno feminino” na obra do cineasta. Há aí, evidentemente, uma intenção de elevar a mulher como um ser dual, complexo e cheio de mistérios a serem descobertos.

Nessa repetição, como vimos, existe uma evidente revisitação do cinema mudo, revisitação essa que chega a ser, de fato, uma homenagem. Isto é, inclusive, bastante recorrente na obra oliveiriana, como bem observa João Bénard da Costa em conversa com João Fernandes:

É impressionante que até hoje , até os últimos filmes de Oliveira, há sempre um lugar fundamental dado ao cinema mudo, mesmo nos filmes que nos parecem, ou que o espectador dirá, que são mais falados [...]Vejam também como Oliveira recorre à legenda em tantos filmes, em vez de utilizar a voz-off... (BÉNARD DA COSTA, 2008, p.97)²⁵

De fato, Oliveira tem um carinho especial pelo cinema mudo, por isso as recorrências acabam sendo muitas ao longo de sua carreira. Nesse sentido, João Bénard da Costa lembra bem da cena antológica do filme *Non ou a vã glória de mandar*, quando o alferes Cabrita está prestes a

²⁵ Informação retirada do texto “Conversa entre João Fernandes e João Bénard da Costa”. BÉNARD DA COSTA, João. *Conversa entre João Bénard da Costa e João Fernandes: O sucesso não interessa nada*. In: FUNDAÇÃO DE SERRALVES, *Ausstellung in der akademie der künste, Berlin. Manoel de Oliveira*. Museu Serralves. Porto: Civilização Editora, 2008. p. 80-101

morrer e vê a figura de Dom Sebastião, que desembainha a espada e segura-a com tal força que acaba por machucar suas mãos; o sangue d'El rei goteja pela espada no mesmo ritmo que o sangue do alferes goteja na bolsa de transfusão. Existe todo um diálogo de imagens, mas a cena toda – que tem aproximadamente 15 minutos de duração – passa-se completamente sem palavras. Segundo Bénard da Costa (2009, p.97), esse silêncio, essa ausência de palavras é uma referência direta a essa forma de cinema. “Estamos aí em pleno cinema mudo”, diz ele. E, de fato, essa mudez suprida apenas pela imagem – que muitas vezes é nada mais que uma cena cotidiana ou uma pausa na rotina – é a maneira que Oliveira tem de preconizar, novamente, a contemplação de um momento, a calma e tranquilidade com que se deve fazer as coisas, totalmente diferente do que se vê no dia-a-dia da vida moderna. O que Oliveira faz com as pausas silenciosas é um resgate de uma época em que o cinema era mudo de falas, mas de seu silêncio surgiam o som e a imagem, verdadeira essência da arte cinematográfica – muito diferente dos filmes que a indústria cultural veicula hoje. É também nesse sentido, com o silêncio e a pausa, que Oliveira se manifesta na contramão do cinema comercial.

Em *Mon cas*, especificamente, a montagem sem cores e em ritmo levemente acelerado já é suficiente para vermos a segunda repetição como uma metáfora ampliada daquilo que o filme todo, em sua montagem final, vai desenvolver: a questão da mudez do homem moderno e, conseqüentemente, da dificuldade que esse homem tem em comunicar-se. E, embora venha na mesma esteira temática que a reprodução fiel da peça de Régio que vimos na primeira repetição, nesse momento temos, evidentemente, uma nova montagem cinematográfica. Em comparação à encenação que vimos momentos antes, essa versão da peça apresentada por Oliveira na *deuxième répétition* tem uma estrutura muito mais cinematográfica, por assim dizer. É possível perceber a recorrência maior de cortes entre os planos e de uma focalização das imagens mais aproximada. Oliveira mantém, também nessa versão, a posição fixa e imutável da câmera; entretanto, diferente da primeira repetição, aqui Oliveira não mantém o enquadramento predominantemente distante. A ocorrência maior de planos americanos e *close-ups* é evidentemente uma forma de aproximar efetivamente a montagem dessa repetição da montagem propriamente cinematográfica. Esse momento do filme não se preocupa em simular a presença num teatro e a distância que ele exige do espectador, no sentido físico, de fato.

Nessa versão muda d'*O meu caso*, Oliveira faz com que seu espectador mergulhe no universo do cinema mudo de tal forma que a ideia do teatro não é mais predominante, já que nos lembramos de que as cenas se referem a uma peça de teatro apenas pelos elementos que vimos na

versão anterior. É claro que a teatralidade permanece – afinal, a proposta do filme não é a de dissociar o teatro do cinema, mas sim o contrário. A maquiagem da atriz continua exagerada e a atuação dos atores é carregada de uma artificialidade típica do teatro, expansiva e cheia de gestualidade, assim como na peça de Régio; o que, de certa forma, também complementa a ideia do cinema mudo, que, pela ausência da fala, demandava uma atuação mais caricata. Entretanto, o cinema assume um papel de destaque nessa montagem, o que nos leva a entender que aqui, mais do que nunca, Oliveira faz um jogo entre teatro e cinema através da técnica. Enquanto os atores agem teatralmente, a técnica utilizada para a montagem é absolutamente cinematográfica, sem simulação de ser outra coisa. Temos, então, mais uma vez, a coexistência de teatro e cinema em uma mesma produção.

5.2 *Troisième répétition: a reflexão que vem do caos*

Após o filme mudo da segunda repetição, quando a encenação da peça chega ao final, a cortina desce novamente, revelando as máscaras da tragédia e da comédia e fechando o palco até o próximo ato. Assim, ouvimos a voz de Manoel de Oliveira convocando o funcionário com a *claquette* a subir ao palco e indicar o início da *troisième répétition*. Quando a cortina sobe, mais uma vez temos o cenário da peça **O meu caso**, em cores e com todos os seus elementos cênicos; e nos primeiros instantes já vemos o Desconhecido invadir o palco. Parece que assistiremos à encenação da peça mais uma vez. Entretanto, quando o Desconhecido começa a falar, o que ocorre é um choque: afinal, nós, espectadores, não somos capazes de compreender uma palavra do que ele diz, assim como nenhuma palavra dita ao longo de toda essa repetição. O que Oliveira nos traz nessa proposta de ensaio é, mais uma vez, a impossibilidade de se comunicar – e consegue isso através da estratégia de reproduzir a fala das personagens de trás para frente, de modo que o som destoe completamente da imagem. A ideia de Oliveira é a de representar ali, naquele palco, uma verdadeira Babel, criando uma imagem clara da incomunicabilidade. As personagens seguem interpretando segundo o texto regiano, entretanto a fala é absolutamente incompreensível; apesar disso, por seguir o texto original, vamos deduzindo o que acontece nas cenas, até dado momento, quando Oliveira intervém e altera o roteiro.

Um possível segundo espectador, levanta-se da plateia com uma série de equipamentos técnicos e adentra a encenação da peça sem ser notado pelos atores ali no palco. Esse suposto espectador monta uma mesa sobre a qual instala um projetor. Em meio à discussão sem sentido, na



Figura 16

qual absolutamente ninguém se compreende, ocorre a projeção de algumas cenas no fundo do palco; isso parece chamar a atenção das personagens e conduzir o olhar dos espectadores também. A princípio, a justaposição das cenas, que se associam pela temática e compõem um sentido mais amplo, pode ser considerada como uma montagem métrica; porém, não podemos deixar de entendê-las como uma montagem intelectual

também, segundo a definição do cineasta russo Sergei Eisenstein: “A montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (EISENSTEIN, 2002, p.86). Ou seja, Eisenstein fala de uma montagem feita a partir da concatenação de imagens que sugerem uma ligação entre si – ligação que deve ser compreendida por quem assiste ao filme. Um bom exemplo disso, citado pelo próprio cineasta russo, é a antológica “cena dos deuses” de seu filme **Outubro** (1928), quando uma série de fragmentos ligados a divindades são justapostos na montagem em uma ordem decrescente, por assim dizer, “empurrando o conceito de Deus às suas origens, forçando o espectador a perceber intelectualmente esse progresso” (EISENSTEIN, 2002, p. 87).

Na montagem de desastres socioambientais feita por Oliveira em *Mon cas*, não há uma ordem a ser seguida, mas existe uma linha de raciocínio do cineasta que interliga todas as cenas e é facilmente identificada pelo espectador. A sequência mostra cenas de guerra, morte, destruição, chacinas, genocídios, desastres ambientais e uma série de outros fatos terríveis que denunciam crimes cometidos pelo homem contra si mesmo e contra a natureza. Nessa montagem intelectual vê-se a condição do mundo contemporâneo e o espectador é levado a compreender, intelectualmente, que esses desastres acontecem justamente porque o ser humano não consegue entender a si mesmo – novamente a questão da incomunicabilidade desenvolvida ao longo do filme todo. Essa repetição aponta a estética de Oliveira novamente na direção de Brecht. Ainda que de uma forma sutil, há nessa pequena montagem intelectual, dentro do filme, a sugestão de uma crítica social. O que vemos são cenas que vão desde derramamento de óleo na natureza, até crianças desnutridas e morrendo de fome na África:

Oliveira cria uma tensão dramática, ao colocar em situação de espectadores os actores do filme a visualizarem uma projecção de imagens de arquivo da história contemporânea que mostram cruamente a guerra, a poluição e a miséria extrema, às quais se sucede a imagem da Guernica, que despoleta nas personagens uma histeria colectiva, que prolonga o medo, a dor, não como um momento, mas como sombra contínua da vida humana. (OLIVEIRA, 2008, p. 77)

Existe, evidentemente, nessas imagens, uma intenção crítica de incitar o espectador a refletir sobre o que vê ali. Essa é, de fato, a essência do que Brecht propôs como estética e é nesse sentido dialético que Oliveira vai ao encontro do teatro épico. Existe na sequência de imagens uma questão pedagógica, por assim dizer, já que Oliveira revela através dela uma realidade que é escancarada aos olhos do público. Na verdade, a intenção é a de mostrar, sem disfarces, aquilo que muitos de nós, espectadores, não conseguimos ver com clareza: a destruição que paira sobre a sociedade em todos os cantos do mundo. Nesse sentido, Oliveira encerra essa montagem intelectual com a brilhante menção a **Guernica** (1937) e, então, a crítica fica ainda mais explícita, pois o quadro é a “síntese e grito e denúncia das iniquidades humanas” (CORRADIN & SILVEIRA, 2010, p.16), sublinhando a proposta social e política de Oliveira nesse filme.



Figura 17

Esse momento é, de fato, bastante significativo também no que diz respeito à dialética teatro/cinema. Assim como na repetição anterior, aqui a configuração da montagem é tipicamente cinematográfica, com planos mais aproximados, sendo possível perceber uma utilização maior dos artifícios da câmera. Além disso, a teatralidade ainda é muito presente nessa repetição: afinal, embora não consigamos entender uma palavra do que é dito no palco, os atores continuam interpretando. Entretanto, a partir do momento em que a projeção começa, quem domina o espaço é de fato a arte do cinema. Os próprios atores, que interpretavam seus papéis um a um, vão ignorando sua função ali e virando-se para o fundo do palco, para assistir ao que se passa na tela, tornando-se então espectadores – e, considerando que o que vemos na projeção são imagens das consequências das ações humanas, essa atitude nos torna a todos em espectadores de nós mesmos. Isso chama

muito a atenção, pois acontece a partir do momento em que os atores olham para uma tela de projeção, referência explícita ao efeito-janela do cinema, metáfora apontada por Ismail Xavier. E, assim, o que Oliveira nos propõe é a possibilidade de se olhar para a realidade e refletir sobre ela, criticamente, tendo como auxílio o teatro e o cinema, reflexão essa também suscitada por Brecht.

Claro que não se pode deixar de falar, mais uma vez, do efeito de estranhamento que essa sequência provoca – e aqui diretamente ligada ao cinema, sem associação direta com o texto de Régio. A ideia da estranheza invade essa repetição desde o início, quando não conseguimos entender o que o Desconhecido diz ao entrar no palco. Na *troisième répétition*, temos os efeitos de plano mais bem trabalhados no sentido da decupagem, especialmente no que diz respeito à aproximação dos planos. Como essa parte do filme tem mais cortes e *close-ups*, nos sentimos mais próximos dos atores e de suas ações (isso é algo que o teatro não nos permite), porém não conseguimos de fato compreendê-los. Apesar de podermos vê-los melhor e acompanhar melhor suas ações, toda a comunicação é impossível por conta do áudio alterado. Não é cinema moderno completo, visto que é imagem sem som compreensível, tampouco é teatro completo, já que a edição é tipicamente cinematográfica. O que Brecht (2005) propunha como efeito de estranhamento era a “desnaturalização” da cena do teatro, e o que Oliveira faz aqui é desnaturalizar ambas as técnicas: cinematográfica e teatral. Misturando, mais uma vez, as duas coisas de forma que elas pareçam algo totalmente novo.

O artifício cinematográfico utilizado por Oliveira incorpora à *mise-en-scene* do teatro o próprio cinema, transformando, como vimos, seus atores em espectadores e criando um novo efeito de *mise-en-abyme*: um filme, dentro de uma peça de teatro, dentro de um filme. Assim, em ***Mon cas*** Oliveira consegue fundir ainda mais cinema e teatro. Enfim, as referências às duas artes complementando-se nesse filme são muitas, inclusive com relação à composição do cenário. Embora todo o *décor* seja o mesmo sempre, em todas as repetições, aqui na *troisième* há algo diferente que não tinha aparecido em nenhum dos dois momentos anteriores. Antes de o Desconhecido invadir a cena, a porta que fica ao fundo emite uma luz bastante diferente que incide sobre o palco. Em uma mesma imagem, conseguimos visualizar o espaço teatral e essa luz que nos faz pensar especificamente em iluminação cinematográfica – ou seja: mais uma vez, teatro e cinema coexistindo.

Ao fim e ao cabo, a segunda e a terceira repetições são o que podemos chamar de releituras que Manoel de Oliveira faz da peça de Régio, recontando a trama através de outros elementos,

além do teatro, e associando-a a outros textos e técnicas. Embora, como visto, a intenção tenha sido induzir o espectador a acreditar que está vendo uma edição diferente da peça, ou a mesma peça em uma outra versão, o cineasta, ao mesmo tempo, deixa claro que são novas montagens através da inclusão de grandes mudanças como os leques preto e branco da *deuxième* ou a projeção dos vídeos da *troisième*. Entretanto, pequenas alterações também são feitas na encenação, ou seja, na perspectiva teatral do filme – isso se considerarmos o uso das técnicas de enquadramento e planificação das repetições de uma perspectiva cinematográfica. Uma coisa que chama a atenção diz respeito justamente à maneira como Oliveira faz a passagem de um ensaio para o outro. O que acontece nas duas releituras, logo antes de a cortina descer indicando que a repetição terminou, é uma pequena atitude da Atriz, que entra na frente do Desconhecido como se quisesse roubar a cena, ou efetivamente impedi-lo de contar o seu caso, ainda que ele não fosse compreendido em nenhuma das duas situações. Esse pequeno plano não existe no texto de Régio, tampouco na primeira repetição que Oliveira faz dele. Assim, o incomodo que a Atriz causa ao Desconhecido quando ele finalmente falaria sobre o seu caso é algo exclusivo das releituras e marca mais uma diferença entre a versão de Régio e as versões oliveirianas – diferença que pode ser vista como mais um empecilho à comunicação.

Pois bem, as duas releituras da peça complementam o sentido geral do filme, abordando, de diferentes perspectivas, a questão do ser humano em situação de mudez. Quando observamos o filme em sua totalidade, é possível ver uma técnica de montagem bastante interessante. Na mudança de uma repetição para outra, como vimos, Oliveira desce a cortina decorada com as características máscaras teatrais, tão marcantes nesse contexto ensaístico de *Mon cas*; e aparentemente sem corte nenhum ele sobe a cortina novamente para iniciar a repetição seguinte. Isso acontece nas duas vezes em que a peça de Régio é “recontada” no palco e as duas repetições se iniciam exatamente da mesma maneira que a versão original: o plano geral do palco e o Desconhecido invadindo a cena, adentrando pela porta central ao fundo. Isso nos faz pensar na ideia de continuidade que essa montagem propõe. Nas duas releituras, o cineasta não se preocupa em manter o “clima” teatral o tempo todo, como fizera na primeira repetição – com os planos mais abertos e a estaticidade maior da câmera –; afinal, em suas versões d’*O meu caso*, Oliveira brinca com os artifícios da tecnologia cinematográfica.²⁶ Entretanto, no momento em que um ensaio acaba e o outro se inicia a sensação que a montagem provoca é de que em nenhum momento a câmera foi desligada, como se tudo

²⁶ Como vimos, na segunda e na terceira repetições há uma ocorrência maior de cortes e enquadramentos mais aproximados, além da sensação de que o cineasta editou a filmagem que fez da primeira vez.

aquilo que se passou fosse uma filmagem única em apenas um rolo de filme. Evidentemente isso é produto de um artifício na composição final, para manter a ideia de que aquilo tudo, se não fosse um filme, seria facilmente uma peça de teatro em quatro atos.

E assim, novamente com a descida da cortina, se inicia a quarta e última parte de *Mon cas*. Dessa vez não veremos a peça de Régio, nem a original nem uma releitura; no quarto ato, o que teremos é uma reflexão a partir de um exemplo que persistiu na sociedade por séculos. Um exemplo contado pelo teatro e pelo cinema.

6. *LE GRAND FINALE: O CASO DE JÓ, UM CASO DE TODOS NÓS.*

Apesar de todas as experimentações que Oliveira faz nesse filme, desconstruindo e reconstruindo a peça de José Régio, colocando em xeque diversas questões de dramaturgia e cinematografia ao mesmo tempo, o que chama mais a atenção, de fato, é a escolha da adaptação de uma narrativa bíblica como fecho do filme. O **Livro de Jó** acaba sendo, em *Mon cas*, o *grand finale*, pois traz um complemento, para o espectador, acerca daquilo que foi tratado ao longo da película. A intenção religiosa é também influência de Régio, que sempre desenvolveu muito as questões metafísicas em sua obra. O próprio desconhecido d'**O meu caso** diz aos espectadores que ele tem de contar um caso excepcional e simbólico, já que é um enviado dos deuses. Assim, se olharmos a montagem geral do filme de Oliveira, perceberemos a sua intenção ao apresentar o caso de Jó como encerramento do debate temático em torno da incomunicabilidade humana.

A narrativa do **Livro de Jó** consiste na história de um rico patriarca da cidade de Hus que tem sua fé testada. Deus permite que o demônio lance sobre ele uma série de desgraças, incluindo a lepra, doença que apodrece a carne humana. O padecimento é tanto que leva a crer que é resultado de pecados gravíssimos. Entretanto, apesar de todo o sofrimento, Jó não deixa que sua fé em Deus seja abalada e, assim, o homem temente a Deus supera essa provação e é recompensado com o dobro da riqueza que lhe fora tirada e saúde para viver por muitos anos ainda. O **Livro de Jó** é dividido em três partes: prólogo, ação e epílogo. O prólogo consiste na apresentação de Jó tomado por feridas e sofrendo a dor silenciosamente. No filme, o homem e sua esposa estão em uma cidade pós-moderna quando chegam três amigos com a intenção de consolar Jó. A ação constitui a maior parte da narrativa e mostra as disputas entre Jó e cada um de seus amigos, que tentam convencê-lo de que o seu sofrimento resulta de uma punição divina dos seus pecados. O discurso versa sobre a grandeza divina até o momento em que o próprio Deus intervém e manifesta-se em meio a relâmpagos e trovões. Deus interroga Jó acerca dos mistérios da criação e o homem, humildemente, admite sua ignorância e pede perdão por qualquer mal que tivesse cometido. O epílogo, terceira e última parte, é o momento da narrativa em que Deus assume a inocência de Jó e repreende seus amigos por terem desconfiado dele. Como recompensa, Jó recebe o dobro de suas riquezas e vive ainda 140 anos (cf. CORRADIN & SILVEIRA, 2010).

O fato de Oliveira ter feito uso dessa narrativa bíblica em um filme que basicamente dedica-se a pensar a dialética entre cinema e teatro, é bastante sugestivo. O *Livro de Jó* é um daqueles que, na **Bíblia**, evidenciam o poder, a sabedoria e a supremacia de Deus, mas, ao mesmo tempo, apresenta Jó – homem comum – como alegoria da paciência e da perseverança; talvez seja esse o ponto que

Manoel de Oliveira buscou alcançar ao associar o livro sapiencial à temática de **O meu caso**. Da mesma forma que acontece nas outras “repetições” do filme, a história de Jó é representada no palco do teatro, inclusive pelos próprios atores que representaram anteriormente as várias versões da peça de Régio e com a presença constante de um narrador em *voice-over*.

Assim, a narrativa de Jó finaliza a reflexão que o cineasta português propõe sobre a humanidade e fecha o ciclo que se cria com as *répétitions*. Oliveira parte de Régio, passa por Beckett e chega à Bíblia, mostrando nessa “viagem” pelos três gêneros literários a realidade do homem que busca unir os fragmentos de sua identidade, tentando encontrar-se em meio ao caos. Flávia Corradin e Francisco Silveira afirmam o seguinte:

O tema comum aos três paradigmas com que dialoga a película oliveiriana parece residir na incompreensão e na incomunicabilidade que desterram o ser humano para uma solidão existencial, representada na figura de Jó: expiando o seu drama sozinho, em meio aos seus semelhantes, sentindo-se exilado da atenção e da misericórdia divinas, já que seu caso será sempre inaudível. (CORRADIN & SILVEIRA, 2010, p.18)

O próprio Manoel de Oliveira, quando questionado sobre a relação entre todos os textos que ele utiliza como fonte para *Mon cas*, ressalta a importância dessa conexão:

O substrato comum é o homem. É a humanidade. A existência do ser perante os homens e perante Deus. É a posição... a posição do homem, de um lado e de outro. [...] E a figura de Job é como se fosse a figura da própria Humanidade, da humanidade pecadora, castigada por Deus e que tem que expiar o seu pecado. (BÉNARD DA COSTA & OLIVEIRA, 2008, p. 114)

Ainda em um ambiente tipicamente teatral, a história de Jó se desenvolve quase que literalmente como no texto bíblico. Oliveira faz algumas pequenas alterações nos diálogos por conta da duração do filme, mas em sua essência o texto se mantém. Essa quarta e última repetição em tudo é diferenciada, desde o seu início. Assim como nos dois primeiros momentos, a passagem de uma repetição para outra é marcada pela cortina que desce revelando as máscaras teatrais; entretanto, dessa vez a máscara que estampa a cortina vermelha é apenas uma e completamente diferente das anteriores. Essa máscara tão inusitada, parece ser, na verdade, uma mistura das máscaras da tragédia e da comédia, criando uma figura um pouco distorcida, que se aproxima mais da representação do espanto, como se ela estivesse proferindo um grito de desespero depois de ver tantas vezes a comunicação impossível entre as personagens da peça e o reflexo disso na montagem



Figura 18

intelectual da terceira repetição. Talvez essa máscara disforme seja um elemento que determine o teor político, por assim dizer, da terceira repetição. Relembre-se, a propósito, que após toda a crítica feita no momento em que os atores se tornam espectadores de si mesmos e a finalização da “repetição” episódio com a **Guernica** de Picasso, aquelas personagens que compõem a Babel

retornam à sua função teatral e passam a concluir a encenação da peça, até que a cortina caia ostentando essa tal “máscara do espanto”. A ideia é justamente a de demonstrar, deste modo, o desespero acarretado pela percepção do automatismo da vida humana que, embora se deixe tocar pela emoção provocada pelas grandes tragédias da humanidade, logo deixa esse sentimento de lado para voltar à rotina de banalidades. Isto é bastante característico da vida moderna, na qual, cada vez mais, o ser humano se revela egoísta e egocêntrico. A máscara que parece gritar demonstra o desespero ao perceber a inércia de uma sociedade que mal consegue se comunicar e também não consegue atuar em função de um bem coletivo, uma vez que cada qual só se preocupa consigo mesmo. Essa ideia vem, evidentemente, da proposta temática do texto de Régio, mas o uso de uma máscara diferenciada é absolutamente olivieriano e não é possível deixar de associar essa figura disforme a um outro ícone da pintura, que pode ser visto como representação do homem moderno: *O grito*, de Edvard Munch. Esse quadro de Munch é um símbolo da pintura expressionista e representa a angústia e o desespero do homem que vive, na era moderna, vendo os seus iguais tornarem-se cada vez mais individualistas e materialistas, agindo em função da conquista de lucros. Assim, o homem consciente, que se sente engolido pelo meio deturpado em que vive, sente a necessidade de gritar e de ser ouvido – e desespera-se por não conseguir alcançar o seu objetivo. Através desse elemento teatral, há o retorno ao tema da peça peça regiana. A máscara do espanto, tão simbólica e característica, prepara o espectador e anuncia a revelação de um novo caso, um outro caso representado ali naquele mesmo palco, um caso que pode trazer uma luz àqueles que se sentem atormentados por tanto caos: o caso de Jó.

Outro elemento que merece destaque na passagem da terceira repetição para a última parte do filme é a combinação entre o último plano da Babel e o primeiro plano do caso de Jó. Oliveira constrói os dois planos com a intenção de manter uma continuidade na passagem de atos, por assim dizer. Quando a cortina vermelha com a máscara do espanto desce, ainda ouvimos, durante alguns segundos, as vozes dos atores discutindo no palco atrás dela. Nesse momento, diferentemente das mudanças anteriores, não há aquele funcionário da equipe com a *claquette* indicando que uma nova repetição irá se iniciar. Com o enquadramento da câmera focalizando apenas a máscara, já ouvimos uma voz *over* narrando os primeiros versículos da história de Jó. É como se a suspensão da discussão, por trás da cortina, fosse a deixa para o narrador dar início a outra narrativa. Ao mesmo tempo em que isso cria a ideia de continuidade teatral, a inclusão de uma voz narrativa totalmente externa aos acontecimentos do palco é algo tipicamente cinematográfico.

Durante os primeiros momentos da fala do narrador não vemos nada além da máscara e, em seguida, há dois *close-ups* bastante significativos: um na boca da máscara e outro em seus olhos. Isso é sugestivo pois posteriormente Oliveira fará o mesmo tipo de plano com alguns atores. Esse tipo de enquadramento que, durante a fala do ator, focaliza outras partes do corpo que não o rosto é algo recorrente na obra de Manoel de Oliveira; a ideia do cineasta é, justamente, desautomatizar a visão do espectador, causando certo incômodo – afinal, esperamos ver o rosto da pessoa que fala e não suas mãos ou seus sapatos. Entretanto, nesse caso de Jó, especificamente, a ideia é diferenciada. Quando o amigo Elifaz acusa Jó de impiedade, o homem argumenta em defesa própria (Jó 15:13) e a câmera, em *close up*, deixa a tela ocupada com seu rosto cheio de cancrs. Aos poucos o quadro vai se aproximando até que a única parte do rosto enquadrada seja a boca que profere as palavras que compõem o capítulo 5. Assim, escutamos e vemos a *Palavra*, literalmente, ser proferida pelo ator que interpreta Jó. Tudo isso, evidentemente, é muito simbólico, se considerarmos a **Bíblia** da mesma forma que os cristãos: como a Palavra de Deus. Em dado momento, o plano do filme muda bruscamente e ao invés da boca repleta de feridas vemos agora o ouvido do amigo Baldad de Sué, enquadrado em *close up*, ocupando toda a tela. Aos poucos o enquadramento se abre e passamos a ver a cena em um plano médio, identificando a quem pertence aquela orelha que, de repente, apareceu em nossa frente. É como se a câmera fizesse o mesmo caminho que as palavras pronunciadas: da boca de um para o ouvido de outro. Mais uma vez, o mote da comunicação é retomado de forma bastante simbólica. Oliveira afirma que “Job encontra-se tão dividido, tão destroçado como a **Guernica**, que antes se vê e todo aquele cenário, toda aquela desfiguração. Até que Deus se amerceie [dele]” (BÉNARD DA COSTA & OLIVEIRA, 2008, p.114-15). Assim, os *close ups* em



Figura 19

partes do corpo também vão ao encontro da proposta de retratar o próprio ser humano como um ser fragmentado, incompleto e destroçado. É quase como se essa história tão antiga fosse uma tentativa de ensinar a encaixar as partes divididas de nossa identidade, possibilitando ao ser humano encontrar uma unidade dentro de si.

Como mencionado antes, a narrativa de Jó aparece nesse filme encenada no palco tal como a peça de Régio. Não por acaso encontramos nesse momento uma série de elementos revestidos da teatralidade típica de Oliveira, dedicada à revelação da obra de arte como tal, a partir da coexistência de teatro e cinema, revelando-os presentes através de deliberada artificialidade. O exemplo mais significativo dessa revelação do artificial está na representação da figura de Deus. Depois de Jó ouvir tudo o que seus amigos e sua esposa tinham a dizer sobre sua condição, sobre os motivos de sua punição e sofrimento, a voz de Deus irrompe pelo teatro para dizer a todos que Jó, na verdade, era absolutamente inocente de qualquer pecado e que aquele havia sido um teste de sua fé. Em um primeiro momento o espectador ouve a voz imponente de Deus discursando sobre a situação de Jó e as personagens no palco são fortemente iluminadas por uma luz intensa que vem acompanhada de barulhos de trovões. O escancaramento do que é ficcional acontece no momento seguinte, quando a câmera cinematográfica muda o plano e revela ao público que aquilo é uma ilusão, focalizando os instrumentos que produzem tal efeito: um alto-falante e um holofote aceso. Dessa maneira, a ilusão que se criou inicialmente é desconstruída de uma forma que é típica do teatro épico de Bertolt Brecht. Acontece aqui, novamente, o efeito de distanciamento brechtiano que revela o artifício, lembrando-nos sempre de que aquilo é uma obra de arte. Fica claro para o espectador, o tempo todo, que ele não está diante de uma realidade, mas sim de leituras subjetivas e interpretativas dos textos literários, representadas através do teatro e do cinema. Essa revelação de

“quem é Deus” contrabalanceia o teor religioso da peça que se encena ali e deixa absolutamente evidente que, na realidade, o grande criador de tudo aquilo é o próprio cineasta. Essa sequência da aparição divina, em sua totalidade, evidencia a questão do escancaramento do ficcional. Após a revelação de como Deus é representado cinematograficamente, a encenação dos atores é bastante artificial, quando fingem fugir do local e da ira do Senhor, revelando, mais uma vez, a teatralidade latente nesse cinema.



Figura 20

Nessa sequência, embora não tenha grande destaque no texto bíblico original, há uma outra personagem que provoca curiosidade no espectador: a mulher de Jó. Mais uma vez, Oliveira dá à figura feminina uma atenção diferenciada, criando uma atmosfera de mistério em torno dela. No imaginário judeu/cristão, a figura da esposa de Jó é vista como uma antagonista do marido, uma criatura insana e sem juízo algum. É curioso o fato de que essa mulher tão perigosa e blasfema tem apenas uma única fala em todo o livro. No versículo 9, do capítulo 2, ao ver Jó acometido de feridas e utilizando um caco para raspá-las, a esposa diz-lhe: “Ainda persiste em sua integridade? Amaldiçoe o seu Deus e morra” (Jó 2:9). E a resposta de seu marido, sempre firme em sua fé, é “[...] ‘Você fala como uma insensata. Aceitaremos o bem dado por Deus, e não o mal?’. Em tudo isso Jó não pecou com os lábios.” (Jó 2:10). Esse diálogo sugere, de fato, que a mulher incita Jó a maldizer de Deus para se livrar do sofrimento, atitude moralmente condenável, que faz da mulher a grande tentadora, que ameaça desencaminhar Jó em vez de colaborar com a sua salvação. Nesse sentido, no filme, Oliveira faz algo : a atriz que interpreta a esposa é a mesma que interpretou a

Actriz na peça de Régio, pois os atores são todos os mesmos e a possibilidade era restrita. Entretanto esse detalhe cria uma espécie de ligação entre a mulher de Jó e a Actriz que, como vimos anteriormente, chama-se Lilita, outra referência bíblica feminina ligada à tentação e ao questionamento de Deus.

A mulher de Jó, apesar de quase ausente no texto religioso, se faz absolutamente presente no filme de Oliveira. Ela permanece o tempo todo ao lado do marido, acompanhando seu debate com os amigos e todas as reflexões acerca dos motivos que resultaram naquela punição horrível. Por muitas vezes, a mulher adentra o plano de enquadramento de Jó, como se quisesse mostrar ao espectador que está ali, sempre presente, embora a narrativa original não a destacasse de forma alguma. Isso é bastante significativo, pois é possível observar a única fala dessa esposa antagônica de uma outra perspectiva – afinal, ela não é qualquer personagem na história; se alguém de fato soube o tempo todo da inocência de Jó, era ela. Ela é quem presencia todos os dias a sua resignação e a sua fé absoluta e, portanto, ela entende – tão bem quanto o marido – como é injusto aquele sofrimento. Entretanto, sua presença no filme assume um significado peculiar e bastante significativo. A postura da mulher de Jó em cena é muito sugestiva, seus olhares para o marido são de uma sensualidade perversa, de zombaria e descrédito da postura de Jó. É como se ela representasse a própria tentação, como se estivesse ali unicamente para desencaminhar o servo de Deus. Ela é, naquele ambiente tétrico, a própria encarnação do diabo.

Ao cabo, depois de se mostrar sempre fiel e temente a Deus, embora por vezes tivesse questionado os motivos de seu sofrimento, Jó recebe uma recompensa. Na montagem de Oliveira a transformação é feita de uma maneira muito próxima ao que aconteceu anteriormente, na sequência metafórica da comunicação entre Jó e Baldad. Enquanto a *voice over* explica as bênçãos que recairiam sobre o homem e toda a sua família, Manoel de Oliveira faz a câmera se aproximar lentamente de seu rosto. Temos um plano americano de início, que enquadra Jó e sua esposa, olhando diretamente para nós, espectadores. Então a câmera se aproxima e passa a enquadrar o rosto desfigurado e ferido de Jó em *close up*. Em seguida há um corte brusco que transforma aquela cena em outra, mas o enquadramento em *close* se mantém. Por fim, a câmera abre o plano e passamos a ver a vida de Jó completamente transformada, ele está curado de todas as feridas, a cidade reconstruída, seus filhos vivos novamente e sua riqueza recuperada em dobro. De uma maneira próxima à sequência dos diálogos sobre iniquidade, aqui Oliveira mostra a transformação através dessa viagem da câmera em direção à palavra, representada por Jó, o único ser humano



Figura 21

nesse filme que de fato conseguiu contar o seu caso e, assim, fazer uma reflexão sobre sua vida, sua relação com o próximo e sua fé.

Toda essa encenação da história do homem paciente e resignado que teve sua fé testada é seguida fielmente de acordo com a **Bíblia Sagrada**. Por conta do tempo de filme, alguns versículos são

omitidos e resumidos, mas a estrutura da narrativa original se mantém

absolutamente. E os versículos reproduzidos são de fato literalmente transpostos para a tela. Entretanto, o desfecho ganha toques de originalidade quando Oliveira incorpora um novo elemento ao cortejo de celebração final. O cineasta encerra seu filme magistralmente quando, ao final dos festejos da recuperação de Jó, alguns atores adentram o palco carregando uma réplica da **Mona Lisa** (1503-17) de Leonardo Da Vinci, provavelmente para sugerir que a arte, enquanto linguagem e forma de expressão, pode ser um caminho para a solução do caos que se instaurou na sociedade moderna.

Assim, em uma viagem cinematográfica que passa pelo teatro, pela poesia, pela pintura e pela narrativa, temos uma reflexão ensaística sobre a situação em que se encontra a sociedade contemporânea, tão caótica e destroçada como a **Guernica** de Picasso. Nessa sociedade, mensagens importantes não conseguem ser transmitidas, pois todos preocupam-se apenas com a sua situação, com o seu existir único, sem considerar o outro – uma sociedade que está pagando por seus erros e sofrendo, como Jó. Oliveira propõe essa reflexão aos seus espectadores e mostra, então, que o caso de Jó – atemporal e eterno – é, na verdade, um caso de todos nós:

Durante a representação da peça, entra um homem. Um homem que traz uma mensagem, uma mensagem divina. E estraga todo aquele espectáculo, que é um espectáculo profano. Todo o espectáculo é profano. E aquele homem vem estragar esse espectáculo profano porque tem uma mensagem divina que ninguém sabe qual é, e ele não chega a dizer. Tudo isso altera a peça, transforma-a. Depois, põe o problema do homem como ser. Até aí, falou do que é o homem na sociedade. Mas, depois, põe o problema do homem como ser. Como ser! Ser em si mesmo, não é? É a passagem em que há o texto de Beckett. Eu nasci contra vontade, estou aqui,

posso morrer. O meu corpo não é o meu corpo, etc. Quer dizer, eu existo, sem os outros. O grande problema é esse: existir sem os outros. Se não há outra coisa para além disto, que coisa é esta? É por isso que há aquela representação do desentendimento. Uma espécie de Torre de Babel. Onde as pessoas falam, mas ao contrário, de maneira que ninguém se entende. E é nessa Torre de Babel que se passam as actualidades, que são outra Torre de Babel. As pessoas não se entendem... Matam-se umas às outras, há fome, há miséria, etc. E, finalmente, o desamor do Job que é o representante da Humanidade. Job é de todos os tempos. E a figura de Job é como se fosse a figura da própria Humanidade, da humanidade pecadora, castigada por Deus e que tem de expiar o seu pecado. A figura do Job representa essa expiação, sozinho diante de Deus..., diante da ausência de Deus” (BÉNARD DA COSTA & OLIVEIRA, 2008, p.114 -15).

7. A PINTURA COMO ELEMENTO CÊNICO: DIÁLOGOS E REFERÊNCIAS PICTÓRICAS EM *MON CAS*.

Como já vimos anteriormente, o cinema é encarado por Oliveira como a “síntese de todas as artes” e é capaz de reunir em um mesmo objeto fílmico características essenciais da literatura, da música, da pintura, da fotografia e do teatro, levando o espectador a estabelecer simultaneamente uma relação estreita com cada uma delas. Para o realizador português, o cinema é a arte que, dentre todas, é a mais capaz de simular a vida e recriar a História. Esse diálogo com outras manifestações artísticas é elemento importante da sua estética, que o distingue e o leva a ser considerado uma das maiores referências da sétima arte.

Para além do teatro, muito profícuo, com efeito, é o diálogo que o cinema oliveiriano estabelece com a pintura. Através de suas produções, fica evidente para os seus espectadores que Oliveira é verdadeiramente admirador das artes plásticas. As referências à pintura aparecem em seus filmes de diversas formas, mas sempre com uma função estética importante, pois, em se tratando de Manoel de Oliveira, uma imagem nunca é apenas uma imagem e sugere uma série de múltiplos significados.

A presença da pintura nas obras cinematográficas, evidentemente, não é uma exclusividade de Oliveira. Essa relação é pensada com frequência há bastante tempo, no que diz respeito à sétima arte. De muitas maneiras a pintura e o cinema se relacionam: afinal, são duas artes pautadas na representação da imagem – cada qual com a sua particularidade, e a conexão entre elas é suscitada justamente pelo seu aspecto não verbal, o que abre ao seu espectador/observador um leque de múltiplas interpretações possíveis.

Muitos são os exemplos de inter-relações entre a pintura e outras artes, primeiramente por

ser uma forma de arte muito antiga e depois, também, pelo seu caráter abrangente enquanto obra de arte. Um exemplo recorrente dessa conexão da pintura com outras formas de arte é a figura de Ofélia, personagem da peça *Hamlet*, de William Shakesperare, que foi retratada com maestria pelo pintor John Everett Millais em sua obra **Ofélia** (1851-



Figura 22

52).²⁷ Millais retrata com detalhes impressionantes o corpo afogado da personagem shakesperiana, estabelecendo, assim, uma conexão entre a pintura e o teatro. Outro bom exemplo é o filme produzido pelo cineasta japonês Akira Kurosawa, **Sonhos**,²⁸ que desenvolve uma sublime relação artística entre o cinema e a pintura através de uma viagem subjetiva pelo quadro **Campo de trigo com corvos** (1890), de Vincent Van Gogh (1853-1890).

O princípio básico da linguagem cinematográfica já tinha surgido bem antes do cinema ser inventado. A necessidade de enquadrar uma parte da realidade existe desde a pré-história, quando o homem pintava cenas cotidianas nas paredes da caverna. Essa ideia de retratar um momento é também o princípio básico da pintura. Entretanto, o enquadramento cinematográfico diferencia-se do que é chamado de composição, em pintura. A composição pictórica determina que deve se estabelecer o equilíbrio dentro do quadro, no qual cada elemento deve corresponder a um outro em uma composição total bem definida, como uma realidade completa mostrada no espaço físico do quadro. Já o cinema pressupõe sempre um corte na realidade e o espectador não se esquece de que existe um mundo fora do enquadramento e o que nos é apresentado através do *écran* só encontra a sua razão de ser no total da realidade, como se o cinema fosse, metaforicamente, uma janela para o mundo. A combinação de duas artes tão nobres em uma mesma obra pode proporcionar uma relação de significados ainda mais ampla, podendo-se assim constituir uma estética específica e muito singular, como é o caso da produção de Manoel de Oliveira.

7.1 *A pintura através da lente de Manoel de Oliveira*

As artes plásticas estão presentes nas obras de Manoel de Oliveira há bastante tempo e apontam para um dos recursos estéticos mais utilizados pelo cineasta em suas produções. **O pintor e a cidade**, de 1956, é talvez o primeiro exemplo da arte plástica visual como elemento fundamental na composição de um filme de Oliveira. Essa película que o cineasta português faz sobre o Porto, sua cidade natal, é o primeiro filme a cores feito em Portugal e também o



Figura 23

²⁷ MILLAIS, John Everett. *Ophelia* (1851-52), óleo sobre tela, 76.2 cm × 111.8 cm. Tate Britain, Londres.

²⁸ SONHOS. *Yume* (夢). Direção de Akira Kurosawa e Inoshiro Honda. Roteiro de Akira Kurosawa. Japão/EUA, 1990. DVD. Colorido. Manaus: Videolar S/A. (120 minutos).

primeiro realizado a cores por Oliveira. A ideia desse documentário é justamente a de criar duas visões de uma mesma cidade: uma através das imagens captadas pelo próprio Manoel de Oliveira – que nesse filme se ensaia como operador de câmera (*camera man*) –, e a outra através das aquarelas de António Cruz, famoso aquarelista português que retratou o Porto de uma maneira muito peculiar. O documentário consiste na justaposição de imagens da cidade, primeiramente apresentadas através das aquarelas e, em seguida, transformadas em imagens reais captadas pela câmera. O efeito que se cria nesse filme é belíssimo e carregado de significado, pois além de fazer uma homenagem ao Porto, Oliveira trouxe a magia e beleza das cores da pintura para as telas do cinema. Simbolicamente esse filme representa muito na obra do realizador português, precisamente como marco inicial de um diálogo muito produtivo entre o cinema e as artes plásticas.

Com efeito, em muitos dos seus filmes posteriores o centenário cineasta português explora as artes plásticas de alguma forma, desde a temática até às técnicas de construção da imagem. O tema da pintura aparece, por exemplo, no documentário *As pinturas do meu irmão Julio* (1959/1965), que era, a princípio, um filme sobre José Régio, e acabou se tornando um comentário ampliado das pinturas do irmão de Régio, Julio. Nesse documentário o tema é justamente o das telas pintadas por Julio, o que elas representam, suas linhas, cores, volumes e a maneira como são observadas e apreciadas. As lentes da câmera conduzem o olhar do espectador através dos quadros, ao som de belas músicas de Carlos Paredes e poemas escritos por Régio. Assim, o documentário acaba funcionando como um instrumento para a apreciação e análise crítica das pinturas do irmão desse que fora amigo e parceiro intelectual de Manoel de Oliveira.

Posteriormente, dentre outros exemplos de referências à pintura na obra de Oliveira, um destacar-se-ia pela maneira como se constitui a configuração da imagem na produção cinematográfica: **Amor de perdição** (1978). Nesse filme, as referências à arte da pintura são um tanto mais sutis; entretanto, produzem um efeito de sentido muito particular e surpreendente, visto que funcionam como recursos para a planificação das cenas, havendo ali a intenção de assemelhar a imagem criada no plano a um quadro pintado, ou seja, quando vemos no filme um enquadramento estático, temos a impressão de observar uma pintura. A releitura que Oliveira faz do romance de Camilo Castelo Branco (1892) é, sem sombra de dúvida, bastante fiel à obra literária. Esse é um dos elementos mais importantes do trabalho de Oliveira, que faz com que sua obra seja um instrumento de observação e análise do texto por vias que a literatura não alcança.

O jogo com as cores e os efeitos de claro/escuro permeiam todo o filme, mas alguns artifícios são bastante específicos no que diz respeito à pintura. Em muitas das cenas, o cineasta se

preocupa em colocar estrategicamente um espelho no cenário. O uso dos espelhos é frequente na obra de Oliveira e bastante eficiente no que toca a mostrar de diferentes perspectivas uma mesma cena, para além da visão limitada da câmera. No caso de **Amor de perdição**, isso é articulado muito bem pelo realizador, que posiciona a câmera e o espelho de tal maneira que é possível, ao espectador, enxergar através do espelho aquilo que a câmera não mostra e não apenas um ângulo diferente da cena que se passa. É recorrente a situação em que a câmera foca algo, mas mostra, através do espelho, aquilo que está aparentemente fora do enquadramento. Esse efeito é extremamente significativo no filme, que parece ser pautado no diálogo. Entretanto, o uso do espelho ultrapassa essa técnica e passa a criar também um efeito de enquadramento dentro do enquadramento da câmera. Cada vez que uma personagem do filme aparece na tela apenas através de seu reflexo no espelho, tem-se a impressão de que a sua imagem é, na verdade, um quadro. As personagens emolduradas também sugerem, de certa forma, uma referência à pintura e, mais do que isso, uma pintura que tem vida, o que nos remete à diferença entre pintura e cinema – que está marcado justamente pelo movimento – mas, ao mesmo tempo, une as duas artes em um mesmo elemento.

No que diz respeito ao uso de técnicas da pintura na composição do plano, Oliveira ainda vai além em **Amor de perdição**. Uma das coisas que mais chamam a atenção nesse filme é o fato de que a sua narratividade não se pauta em uma série de ações representativas, acompanhadas pela câmera, mas – pelo contrário – está na sucessão de cenas estáticas, de duração razoavelmente longa,



Figura 24

que permitem a análise da imagem em seus detalhes, tal qual se faz com uma pintura. Nesse sentido, é possível afirmar que a diegese e a ação do filme se dão justamente através dos diálogos estabelecidos, ou seja, através da palavra – enquanto a imagem, tal qual um quadro, permite-se ser observada, sem pressa, exatamente como deve ser a apreciação de uma obra de arte. Por muitas vezes, os próprios atores ficam paralisados em cena, para fingir um congelamento de quadro, levando ao extremo essa estaticidade recorrente no filme. Pensando nisso, o crítico António Preto classifica a sequência de cenas estáticas do filme como *tableaux vivants*:

O que se verifica no cinema de Oliveira [...] é uma fundamentação da narrativa [...] numa sucessão de quadros estáticos onde a duração dos planos permite uma apreciação detalhada da imagem, em toda a sua extensão e profundidade.[...]; Como no teatro, ou mesmo no circo, onde por vezes se desliga e reacende a luz para passar de um quadro a outro, Manoel de Oliveira refere [...] estar interessado em tratar as cenas como *tableaux vivants* em que “nada mexe”. (PRETO, 2008, p. 34)

Oliveira repete esse efeito visual, décadas depois, em seu mais recente filme, **O gebo e a sombra**, baseado na peça teatral escrita pelo dramaturgo Raul Brandão. Nesse filme, as cenas – também muito estáticas – nos fazem pensar imediatamente em quadros como o do pintor francês Georges La Tour.



Figura 25

Os planos fixos e a ênfase nos diálogos nos permitem observar as cenas de maneira a encará-las, também, como quadros. Em acordo com a proposta claustrofóbica do filme, Oliveira cria enquadramentos sempre muito escuros que são reforçados pelo constante barulho de chuva ao fundo e reclamações recorrentes dos personagens a respeito do frio e do tempo nublado. O clima se instaura dentro da pequena casa e é passado para o espectador através desse plano que se compõe de elementos obscuros. O cenário e o figurino, essencialmente pretos, acinzentados e verdes, contribuem para a composição do plano que é iluminado fracamente sempre por uma vela ou lamparina no centro da cena, lembrando claramente as obras de La Tour, que representam a obscuridade de sua época.

Essa técnica de referenciação pictórica parece ir ao encontro da relação intrínseca que Oliveira estabeleceu com a literatura e a maneira como ele a transforma em imagem e movimento através da palavra. António Preto entende assim o procedimento:

A imersão de Manoel de Oliveira na literatura é acompanhada de uma viragem ao nível da produção das imagens que passam a apresentar particulares afinidades com uma lógica de construção pictórica. A conversão do texto em imagem implica uma reflexão mais centrada no que distingue as duas formas do que no que as aproxima. Posto que a transposição cinematográfica deve, na concepção de Oliveira, preservar tanto quanto possível, uma fidelidade ao referente escrito, o processo só pode ser encarado pelo realizador como um aprofundamento das diferenças entre a linearidade do texto e a simultaneidade da imagem, seguindo, para isso, de perto, o exemplo da pintura. (PRETO, 2008, p. 34)

Desta maneira, o cinema oliveiriano se propõe fazer convergir em um mesmo espaço a complexidade da literatura, enquanto arte da palavra, e a da pintura enquanto arte fundamentada na imagem, estabelecendo uma relação de complementaridade entre as duas e, conseqüentemente, redefinindo o que é prioridade no cinema. Segundo Antonio Preto,

A referência à pintura mostra-se, por isso, ‘um processo muito frutuoso’ em que se enforma, de um modo explícito ou velado, a composição dos planos. Ao fazê-lo, Oliveira não se limita a contextualizar o cinema numa longa tradição iconográfica; o que o cineasta verdadeiramente propõe é uma suspensão da obrigatoriedade do cinema reproduzir movimentos ou acções e um reequacionamento da sua aptidão expressiva, demonstrando assim que a acção e o sentido nem sempre são directamente proporcionais: um acontecimento mínimo pode desencadear uma significação maior. (PRETO, 2008, p.35)

7.2 Um caso também visual: análise das referências pictóricas em *Mon cas* (1986)

De todas as obras da produção de Manoel de Oliveira, uma das que mais chamam a atenção do público e da crítica é *Mon cas*. Com uma estrutura totalmente diferente de tudo o que Oliveira já fez, esse filme, ainda que seja de ficção, pode ser considerado ensaístico. Esse centenário realizador português, que atravessou o século XX presenciando as suas maiores mudanças e inovações – dentre elas o surgimento e desenvolvimento da arte cinematográfica – parece andar na contramão da velocidade alucinante da sociedade moderna, pensando a imagem no cinema de uma maneira muito peculiar.

Oliveira desenvolve uma proposta estética de contemplação e, por isso, a plasticidade das imagens em sua obra é muito particular: os filmes nos levam a parar e observar a realidade ao nosso redor. Esse ato de contemplar a vida e a arte se dá pelo uso excessivo do artifício da estaticidade em cena, já que Oliveira preza os planos fixos, valorizando a imagem e não a ação. Existe, na obra oliveiriana, uma valorização da palavra, dos diálogos que, à primeira vista, parece determinar a ação dos filmes. Em muitas ocasiões, a palavra é exaltada nas cenas através da narração, enquanto a câmera focada em um plano fixo determina a valorização da imagem única, que serve, realmente, como plano de fundo para a palavra. Isso acontece claramente em **As pinturas do meu irmão Julio** e, ocasionalmente, em **Mon cas**, filme em que a presença da pintura é fundamental. As referências pictóricas, além de constituírem uma rede que compõe um sentido mais amplo, desempenham um papel importante na composição dos planos.

O destaque para a utilização do plano fixo nesse filme reflete a intenção de criar uma sensação de perspectiva única, a fim de simular a presença do espectador cinematográfico em uma sala de espetáculos teatrais. Como há apenas uma única perspectiva, a ação se dá, não pelo movimento da câmera, mas pelos diálogos desenvolvidos ao longo das representações que acontecem naquele cenário e pela movimentação intensa das personagens no palco, condições fundamentais para a concepção da imagem que se constitui na tela. Cada elemento presente no *décor* está revestido de uma teatralidade ostensiva e exerce uma função importante na conexão que



Figura 26

assim se estabelece entre cinema e teatro, que se fundem ao longo do filme. O cenário assume, pois, um papel importante na construção do sentido cinematográfico.

Com efeito, toda a estrutura cênica que compõe o palco é muito significativa, pois, de certa forma, interage com os atores.²⁹ Entretanto, há certo destaque para dois elementos em especial: os quadros situados à direita e à esquerda do palco. O cenário composto por

alguns móveis, um biombo, um piano e alguns outros artigos decorativos típicos de uma sala burguesa, inclui duas pinturas, de tamanho relativamente grande, dispostas nos dois lados do palco.

²⁹ É o caso do tapete que está presente no cenário nas três primeiras repetições e funciona como um verdadeiro empecilho para a fluência da comunicação dos atores entre si e com o público, pois há sempre alguém que tropeça nele. Também o piano é, nesse contexto, bastante funcional.

Na parede ao lado esquerdo, acima do piano, há um quadro que ocupa um grande espaço e, embora não haja uma referência a essa obra no filme, é possível perceber que se trata de uma pintura bastante moderna, um tanto vanguardista, que poderia ser atribuída à estética de Matisse, por exemplo, ou da chamada *art nouveau*,³⁰ corrente artística que vigorava no início do século XX. Esse quadro exibe uma mulher nua, deitada de bruços sobre uma cama coberta por uma colcha estampada, com predominância de vermelho e negro, de dimensão que ocupa quase todo o quadro. O que mais chama a atenção nessa pintura é o contraste de formas e de cores: enquanto a imagem da mulher exibe linhas curvas que acentuam a feminilidade e a sensualidade da figura, todo o plano de fundo do quadro é definido em linhas retas e em formas geométricas quadradas. Da mesma forma, há um contraste entre as tonalidades preta e branca – sobretudo ao lado direito – e o uso do vermelho em grande parte do quadro. Segundo Kandinsky (2000), em seu estudo sobre a linguagem das formas e das cores, a cor vermelha “age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada” (p. 97). O choque entre cores neutras e uma cor tão vibrante, associada à *pose* sensual da mulher retratada, provoca um contraste sugestivo que nos leva a identificar no quadro uma conotação sexual, insinuando-se o defloramento de uma donzela.

Na parede ao lado direito do palco é possível ver um quadro que, à primeira vista, parece ser uma tapeçaria, mas após uma observação mais detalhada se revela como uma pintura característica do período anterior ao Renascimento,³¹ com a técnica e a



Figura 27

temática típicas dessa época. O quadro tem certa semelhança com as pinturas de Fra Angélico, artista italiano considerado o mais importante da península na época do gótico tardio, no início do

³⁰ “O *art nouveau* se insere no coração da sociedade moderna, reagindo ao historicismo da Arte Acadêmica do século XIX e ao sentimentalismo e expressões líricas dos românticos, e visa adaptar-se à vida cotidiana, às mudanças sociais e ao ritmo acelerado da vida moderna. Mas sua adesão à lógica industrial e à sociedade de massas se dá pela subversão de certos princípios básicos à produção em série, que tende aos materiais industrializáveis e ao acabamento menos sofisticado. A “arte nova” revaloriza a beleza, colocando-a ao alcance de todos, pela articulação estreita entre arte e indústria.” Fonte: INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=909

Acesso em: 20/jan/2014.

³¹ Nenhum dos quadros que compõem esse cenário são mostrados em detalhe através de uma aproximação da imagem. Assim, essa análise comparativa é feita com base numa observação superficial das características mais marcantes como cores, formas e possíveis técnicas artísticas utilizadas; assim podemos tentar definir uma época e pensar o contraste entre passado e presente.

renascimento. A pintura revela duas mulheres vestidas de vermelho em primeiro plano, com bastante destaque, as quais parecem conversar entre si a respeito de uma flor, que uma delas ostenta em sua mão. O segundo plano parece retratar um jardim de propriedade nobre, em tons de amarelo e marrom, sem grande destaque. O que chama a atenção são as duas mulheres a observar a tal flor, que poderia ser, em uma leitura mais ampla, uma referência à margarida desfolhada pela Atriz que entra no palco recitando “bem me quer/mal me quer” para afinal decidir-se entre dois pretendentes. Embora a cor vermelha também esteja presente nesse quadro, não parece conotar o mesmo sentido. Não existe sensualidade evidente e as roupas sugerem outro tempo, uma outra cultura feminina. As duas jovens parecem inocentemente falar sobre amor, tendo como foco a tal flor que uma delas segura.

Existe um imenso contraste de idéias criado pelos dois quadros – o que, evidentemente, não é sem propósito. Se observarmos com atenção a perspectiva da pintura ao lado esquerdo do palco, perceberemos que ela faz uso de uma técnica de filmagem chamada *plongée*, ou câmera alta, pela qual o ângulo da câmera é colocado de cima para baixo, provocando uma sensação de distanciamento. Já no quadro que está disposto ao lado direito, a perspectiva é mais comum à das pinturas de maneira geral: o quadro é visto de frente, sem uma angulação específica; não há aí uma semelhança com técnica de angulação cinematográfica, mas há um foco especial para a cena de diálogo que se destaca no quadro. Pensando assim, e levando em consideração que a escolha dessas pinturas para o cenário certamente não é casual, é possível fazer uma leitura que propõe duas aproximações inter-artes bastante significativas: primeiramente a aproximação do quadro moderno, posicionado à esquerda do palco, à arte do cinema; e em seguida uma aproximação entre o quadro do lado direito e a arte do teatro, que tem o diálogo como elemento estrutural. Desta forma, através desses dois signos pictóricos Oliveira faz coexistirem, em um mesmo espaço, teatro e cinema – o que vai ao encontro da proposta estética do filme, segundo a nossa leitura.

No que toca à relação com as artes plásticas, há uma consideração importante a fazer sobre o uso das cores nesse filme – elemento fundamental para a arte da pintura. A segunda repetição da peça de Régio dá-se em preto e branco e sem o som original, o que é, claramente, uma referência – e ao mesmo tempo uma homenagem – aos primórdios do cinema, no início do século XX. Entretanto, esse artifício também tem sua fundamentação pictórica, através da escolha das tonalidades. Segundo Kandinsky, o preto e o branco são uma combinação de tons que tocam a alma daquele que observa a obra de arte. O branco age na alma como um silêncio absoluto, trazendo uma infinidade de possibilidades sensoriais, pois não é um nada vazio; pelo contrário, é repleto de

alegria e pureza. Já o preto é o “nada” sem possibilidades, representativo da morte e do silêncio que no corpo se instaura depois dela. Segundo Kandinsky (2000, p. 96),

Não é sem razão que o branco é o adereço da alegria e da pureza sem mácula; o preto, o do luto, da aflição profunda, o símbolo da morte. O equilíbrio dessas duas cores, obtido por mistura mecânica, dá o *cinzento*. É natural que uma cor assim produzida não tenha som exterior nem movimento.

A associação de cores e sonoridade vai perfeitamente ao encontro da proposta de Oliveira de combinar palavra e imagem em uma composição baseada na oposição preto/branco e no descompasso da fala em relação à imagem. O contraste visual, sobretudo, que é característico da pintura e Oliveira transpõe para o cinema, proporciona ao espectador uma experiência bastante singular.

Outra referência pictórica de extrema importância no filme aparece na terceira *répétition*, no plano em que os atores param de interpretar e viram-se de costas para se tornarem espectadores de uma série de vídeos transmitidos ao fundo. As cenas mostradas no telão expressam toda a violência cometida pelos homens contra a natureza e contra si mesmos. As fortes imagens são de desastres ambientais, guerras, morte e muitas outras atrocidades humanas que chocam o espectador, mas parecem não perturbar muito os atores ali parados. A sequência de vídeos se encerra e do alto do cenário desce uma réplica da **Guernica** (1937), de Pablo Picasso, que aparece como representação maior da violência exibida até então e do caos em que se encontra a sociedade atual, por conta da falta de capacidade das pessoas em comunicar-se. Existe uma identificação imediata entre a



Figura 28

Guernica e os vídeos que foram mostrados antes. Ainda que o espectador não conheça a obra de Picasso – e que nunca tenha aprendido nada sobre o contexto histórico dessa obra –, consegue captar o caos que ela representa, imediatamente.

A **Guernica** consiste em uma sobreposição de figuras singulares em uma composição de linhas e formas que se firmam na ausência de cor. Esse quadro está longe de propor uma verossimilhança, pois nada do que está representado ali é realista a ponto de criar um sentido figurativo único. O que essa obra de Picasso propõe é, justamente, uma composição de significados possíveis que convergem para uma mesma ideia: a representação do sentimento nacional sobre a guerra civil espanhola. A estrutura imagética do quadro é confusa e provoca um efeito curioso no espectador, a partir de um choque inicial. Não existe uma identificação com a imagem, primeiramente por ela não ser uma pintura realista, mas também pela confusão de linhas, formas e figuras que parecem não ter relação entre si e que no todo compõem uma figuratividade complexa. Essa falta de identificação provoca um estranhamento que é incômodo aos olhos.

Guernica transmite uma sensação visual caótica e sufocante, provocada pela deformidade e pela irregularidade das figuras retratadas, que provocam uma sensação imediata de confusão. O que se percebe ao encarar a obra é que existe ali uma multiplicidade de significados que tornam a obra um conjunto de contrastes polissêmicos. O aspecto visual fundamenta-se em oposições sugeridas, como claro e escuro, vida e morte, guerra e paz. As figuras no quadro – retratadas de maneira a expressar sentimentos de dor e sofrimento – é que compõem essa rede de significados, como se cada uma tivesse uma história a contar. A obra foi encomendada a Picasso pelo governo espanhol, para que fosse retratado através da pintura o drama no qual a pátria estava envolvida por conta da guerra civil, que viera na esteira do fascismo. A escolha desse quadro por Oliveira, para encerrar uma série de vídeos sobre catástrofes, traz à mente a lembrança de um drama humano que não deve ser repetido. O que se quer dizer nessa sequência é que esse sentimento de caos absoluto, que ficou registrado no quadro de Picasso, pode e deve ser afastado se a humanidade for capaz de comunicar-se. Entretanto, tal qual acontece na sociedade moderna, as personagens do filme de Oliveira, imediatamente após uma pausa reflexiva sobre o assunto, voltam a discutir e a falar simultaneamente sem que se entendam entre si:

Oliveira cria uma tensão dramática, ao colocar em situação de espectadores os actores do filme a visualizarem uma projecção de imagens de arquivo da história contemporânea que mostram cruamente a guerra, a poluição e a miséria extrema, às quais se sucede a imagem da Guernica, que despoleta nas personagens uma histeria colectiva, que prolonga o medo, a dor, não

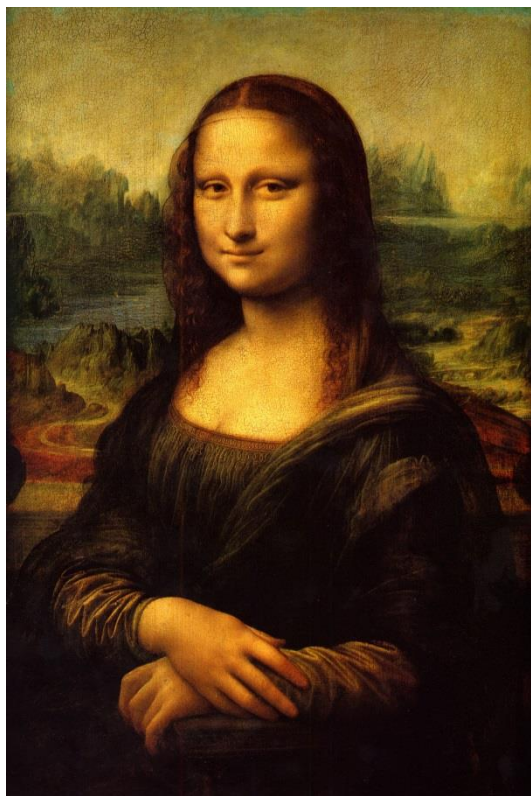


Figura 29

como um momento, mas como sombra contínua da vida humana (MIRANDA, 2009, p. 77)

O terceiro momento em que uma referência pictórica aparece no filme é na sequência final, no encerramento da representação da história de Jó. Após manter-se temente a Deus, mesmo com todas as provações lançadas sobre si e sobre sua família, Jó recebe uma recompensa pela fidelidade. Na comemoração pela fortuna recebida, a família é cortejada pelos moradores da cidade, os quais dançam ao seu redor e, em determinado momento, trazem para o palco uma réplica da **Mona Lisa** (1503-1506), de Leonardo Da Vinci. A escolha dessa pintura é muito particular, pois **La Gioconda** é a obra máxima de Da Vinci e a pintura mais famosa existente na sociedade moderna. O quadro é um ícone das artes visuais e

aparece como representação da arte, em si. Ao inserir a **Mona Lisa** em um cortejo célebre pelas ruas da cidade, Oliveira parece querer mostrar que a solução que ele vê para o mal da incomunicabilidade está na arte, na cultura e na reflexão sobre ela. Depois de desenvolver o tema de maneira tão complexa e cíclica ao longo das repetições em *Mon cas*, o cineasta mostra ao seu espectador uma esperança de linguagem una, capaz de atingir a todos, de maneiras diferentes, podendo carregar em si uma mensagem através dos tempos: a linguagem da arte.

Existe, nesse momento final, outra referência pictórica interessante e carregada de sentido. Depois de Jó manter sua fidelidade a Deus até às últimas consequências, ao receber a sua recompensa o cenário modifica-se totalmente através de um corte cinematográfico brusco. As primeiras cenas da história de Jó, quando está tomado pela lepra, se passam em um cenário que representa uma cidade pós-moderna, escura e toda destruída. No momento em que Deus concede à família os trunfos por sua fé, há um corte na filmagem e o ambiente passa a ser o da “cidade ideal” renascentista, proposta por arquitetos no século XV. O cenário é a reprodução fidedigna do quadro atribuído a Piero della Francesca, **A cidade ideal** (1460), em tamanho suficiente para ocupar toda a extensão do palco. Esse lugar utópico foi preocupação constante dos artistas do Renascimento e é

uma das imagens mais marcantes na arte daquela época. O historiador Damisch define a cidade ideal da seguinte forma:

Uma cidade, ou melhor, um lugar, um sítio urbano fixado sobre uma perspectiva que desdobra sobre o olhar o leque simétrico de suas linhas de fuga. A imagem de uma praça deserta, grosseiramente retangular, pavimentada de mármore policrômico, cercada em três de seus lados pela fachada de palácios e de casas burguesas; e um edifício de forma circular, com dois planos superpostos de colunas e uma cobertura cônica, ocupa o centro. (DAMISCH, 1990, p.193)

O que mais chama a atenção nessa pintura, de fato, é a noção perfeita de perspectiva recriada, em que todas as linhas horizontais convergem diretamente para o ponto de fuga. Essa pintura perfeita, originalmente, não tem qualquer figura humana representada. O que Manoel de Oliveira faz é dar uma espécie de continuidade (MIRANDA, 2009), como se complementasse o quadro, aproveitando da sua noção perfeita de profundidade para incluir pessoas que vivenciam uma experiência naquele lugar.

Na sequência final de *Mon cas*, a cidade ideal, com tantas características estéticas aplicadas também à pintura da mesma época, é um ambiente sublime que faz contraponto com a cidade pós-moderna exibida anteriormente. A combinação de ícones da pintura e da arquitetura renascentistas fortalece a mensagem de que a arte, dada a sua capacidade de sublimação, é o caminho para uma sociedade melhor.³² É curioso o fato de que, nesse momento, Oliveira faz uso da pintura como elemento espacial do cinema e também do teatro. Como vimos no capítulo anterior, o realizador faz uso dessa cena do cortejo da **Mona Lisa** para finalizar seu filme de uma maneira muito significativa. O encerramento do filme consiste no foco da câmera enquadrando a imagem da pintura, e lentamente se abrindo, mostrando a **Mona Lisa** através de um monitor de vídeo que é parte do equipamento de filmagem. O que o realizador exhibe escancaradamente, nesse momento, é a possibilidade que o cinema tem, através da decupagem, de interferir na obra de arte de *aura*. Ao “recortar” o sorriso da **Mona Lisa**, Oliveira nos mostra apenas aquilo que quer que observemos, reduzindo a amplitude do quadro e subvertendo sua totalidade quase sagrada no universo das artes visuais. O enquadramento estratégico da boca da **Mona Lisa**, além de remeter mais uma vez ao

³² O Renascimento é a escola que propôs inúmeras inovações em diferentes áreas artísticas. Grandes artistas como Leonardo Da Vinci e Michelangelo produziram nessa época. Não é à toa, pois, que o olhar de Manoel de Oliveira incide sobre obras do Renascimento.

instrumento fundamental da boa comunicação, nos deixa como plano final o elemento mais enigmático da pintura:

O último plano do filme, um *close up* da boca de Gioconda (VII-38, 38/1), esse tão debatido sorriso contido que tem inspirado todas as interpretações possíveis, desde a luxúria à castidade, da ironia à ternura, pelo recurso à técnica da *dissimulatio*, pela qual os verdadeiros sentimentos eram ocultados na ambiguidade da expressão facial (Schneider, 1997:56, 58), desampara o espectador de quaisquer certezas; nas palavras do realizador "um sorriso irónico, toda a duplicidade do homem". (MIRANDA, 2009, p.82)



Figura 30

A preocupação de Manoel de Oliveira com a construção da imagem é notável em cada um dos filmes que compõem a sua extensa obra. Muitos são os estratagemas utilizados pelo cineasta para lapidar essa estrutura visual que suas produções apresentam – dentre eles destaca-se a relação que se estabelece entre o cinema e as artes visuais, como a pintura. Com planos fixos que estimulam a contemplação do espectador, Oliveira faz uso da pintura de maneira significativa, sempre procurando ressaltá-la como artifício para a construção do sentido cinematográfico.

No caso de *Mon cas* essa relação com a pintura, já usual na obra oliveiriana, ganha dimensão especial: as referências pictóricas, neste filme, estão conectadas à temática e à forma do teatro. O teatro e a pintura estão sutilmente interligados em *Mon cas*, pois os elementos pictóricos presentes no filme estão revestidos de ostensiva teatralidade. A cortina presente no palco, que

funciona também como limite de *plateau* de cinema, por exemplo, é um elemento significativo. A cortina é importante no teatro e determina os cortes, o início e o fim do ato teatral; entretanto, em *Mon cas*, filme em que o plano fixo é privilegiado, a cortina adquire uma simbologia de moldura, que cabe muito bem no contexto da película, seja como moldura da tela de cinema ou como moldura do quadro definido pelo plano fixo de filmagem.

As próprias pinturas que aparecem no filme assumem essa mesma teatralidade, visto que são elementos cenográficos importantes e carregados de sentido. As duas referências mais significativas – **Mona Lisa** e **Guernica** – parecem ter função actante na trama: são carregadas de sentido e sugerem uma temática condizente com a temática que é a discutida pelas personagens do filme-teatro. A representação desses quadros funciona como fundamento para a proposta de Oliveira, qual seja, a de mostrar a força da imagem em parceria com a palavra no cerne do filme. E vale mencionar ainda a oposição pictórica que se cria entre a **Guernica** e a **Mona Lisa**, como diz o próprio Manoel de Oliveira:

o mundo incompreensível, disforme, realista está representado pela Guernica, o quadro de Picasso. O mundo idealista, que se quer feliz e harmonioso, soma de toda a inteligência, caminhando no sentido da justiça que se desconhece, é a Gioconda. (BAECQUE e PARSI, 1999, p.73)

Para o realizador português, o cinema não se diferencia de outras artes visuais apenas pela possibilidade de movimento, mas também pela oportunidade, que cria, de unir diversas manifestações artísticas em uma obra única e total. Para além dos efeitos especiais, explosões e perseguições alucinantes, o cinema é arte e, como tal, tem a função de propor uma reflexão crítica sobre o fazer artístico, sobre a própria arte. E nem poderia ser de outro modo, uma vez que o cinema, para Manoel de Oliveira, é a síntese de todas as artes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Oliveira soube persistir nos seus sonhos e materializá-los, por muitas vezes através de incalculáveis sacrifícios pessoais, através do que poderá haver de mais imaterial na arte dos últimos cem anos: a imagem fílmica, a imagem em movimento, o cinema enquanto novo “território” de conflito e redefinição do confronto entre materialidade e imaterialidade, entre a realidade e a ficção.*³³

(João Fernandes)

Inegavelmente, a obra de Manoel de Oliveira é marcada pela resistência ao cinema comercial e propõe, através da arte, críticas e reflexões acerca da humanidade nos tempos modernos. A forma de engajamento deste cineasta português parece ser mais sutil, mas não deixa de se fazer sentir, surtindo forte impacto sobre os seus espectadores. Embora procure não ceder à revolução tecnocêntrica do século XX, Oliveira trabalha com ela, tirando proveito dos avanços proporcionados, mas também criticando o cinema que deixa de ser arte para transigir à indústria cultural. Na tentativa de firmar o seu cinema como arte e não como produto comercial, Oliveira faz uso de um artifício muito bem sucedido: o diálogo com outras artes. Em praticamente todos os seus filmes essa interação está presente, o que, ao longo dos anos, consolidou a sua proposta estética *interartes*.

Inegável também é a importância que a arte literária tem nessa produção. A matéria prima dos filmes de Oliveira, especialmente os filmes de ficção, parece surgir sempre de textos literários. O trabalho ficcional do realizador é a manifestação da leitura que faz desses textos – ou antes releituras, termo mais adequado. Em suas adaptações, Oliveira experimenta uma série de traduções desses textos para a linguagem cinematográfica, procurando manter a fidedignidade, mas também os transformando e combinando-os em diferentes mosaicos textuais. *Mon cas* é um excelente exemplo dessa versatilidade das produções oliveirianas. Neste filme, especialmente, existe uma proposta que envolve experimentações estéticas e temáticas a partir de reflexões já desenvolvidas na literatura e no teatro. *Mon cas* é um verdadeiro ensaio cinemático sobre a condição humana e sobre os males que afetam a humanidade, especialmente o mal do individualismo. Oliveira, assim como Régio e Beckett, foi capaz de ver o homem moderno como fragmentado, destruído e alheio

³³ FERNANDES, João. *Editorial & Agradecimentos*. FUNDAÇÃO DE SERRALVES, M.O 1/3 jul-Set 2008. Museu Serralves. Porto: Civilização Editora, 2008. p. 7-11.

à sociedade em que se insere, buscando incessantemente uma identidade. É sobre esse homem e o seu contexto social que Oliveira reflete nessa película de 1986.

A combinação de textos, é possível afirmar, foi muito bem sucedida. As repetições provocam no espectador, cada uma à sua maneira, uma sensação constante de estranhamento, como se experimentássemos a incomunicabilidade de diferentes formas, mas sempre com o mesmo efeito incômodo de confusão caótica e desespero. Essa experimentação é, de fato, intencional e busca suscitar no público a vivência do que o cineasta entende como condição da sociedade moderna. E o instrumento que Oliveira utiliza para levar a mensagem ao seu público é, justamente, o cinema – mas intimamente ligado ao teatro. Essa combinação de teatro e cinema dividindo um mesmo espaço artístico enquanto artes complementares potencializa a expressão do teorema que parece nortear o filme. Além da reflexão temática proposta, existe também uma reflexão estética evidente, que chama muito a atenção pela estrutura que se constrói. A fusão de *tableau* e *écran* em um espaço único – como se o palco fosse ao mesmo tempo estúdio e cenário – não prescinde de um procedimento de *mise-en-abyme* que faz o espectador mergulhar profundamente na simultaneidade de teatro e cinema:

O que se depreende, como se torna manifesto em **Mon cas**, é a simultaneidade entre a representação teatral e a realização cinematográfica: o filme é teatro filmado, o espaço de representação e de apresentação são, tanto no teatro como no cinema, transformados por Oliveira num mesmo lugar. (PRETO, 2008, p. 139)

Além da experiência estética inovadora, que leva ao extremo a aplicação de suas ideias sobre coexistência das duas artes da representação, Oliveira também faz uso constante da teatralidade, em seu sentido mais lato. Pensando que a teatralidade está presente em tudo aquilo que revela artificialidade, é possível afirmar que ela é um elemento de fundamental importância na composição de **Mon cas**. A presença evidente e destacada do teatro no filme possibilita o surgimento de uma série de elementos revestidos de teatralidade. Há, ao longo de toda a película, diversas marcas teatrais, desde os cenários pintados da passagem de Jó até à atuação exageradamente caricata dos atores, que interpretam os seus papéis com um artificialismo exacerbado. Essa artificialidade teatral também é responsável pelo escancaramento do ficcional, efeito tão caro a Oliveira e bastante recorrente nesse filme. A revelação do artifício é mais uma estratégia para romper qualquer efeito de ilusão e lembrar ao espectador que aquilo é obra de arte e que deve ser encarada como tal. É nesse sentido que Oliveira se aproxima de Brecht, pela proposta estética pautada no distanciamento crítico.

Mon cas é uma espécie de subversão aos preceitos tradicionais do cinema. Existe nessa película uma intenção de inovar a ponto de causar no seu espectador não uma identificação, mas o contrário: um estranhamento constante. Não só pelo uso da metalinguagem que escancara o “por trás das câmeras”, mas também pela estrutura pouco diegética, pelas associações intertextuais e pelas diversas releituras que são, por assim dizer, experimentações. Isso tudo faz desse filme um verdadeiro teorema que pode ser visto como exemplo para o cinema da opacidade, proposto por Ismail Xavier. Um cinema que se distancia da mimese, da ilusão, e abre espaço para tentativas de inovação e mudança. Cada releitura feita da peça **O meu caso** tentativa de romper, no cinema, com essa mimese que já havia sido questionada no teatro. Cada *répétition* associada a um texto verbal ou não verbal, é uma experimentação inovadora em termos estéticos.

A preocupação de Manoel de Oliveira com a construção da imagem é notável em cada um dos filmes que compõem a sua extensa obra. Muitos são os estratagemas utilizados pelo cineasta para lapidar a estrutura visual que suas produções apresentam – dentre eles destaca-se a sugestão das relações que se estabelecem entre o cinema e as demais artes visuais. Em *Mon cas*, especificamente, a pintura tem um papel fundamental. É através dela que Oliveira se manifesta e se posiciona acerca da condição humana. É a pintura que representa a vida através da sua inserção no teatro e no cinema, estando presente como parte do cenário ou como corpo cênico condutor de ideias. Com planos fixos que estimulam a contemplação da obra de arte, as sequências de *Mon cas* se apresentam totalmente ao avesso do que se espera da vida moderna, que tem a velocidade como fator determinante. Nesse sentido, a obra oliveiriana é também pedagógica e nos induz a desacelerar a vida, a fim de observarmos e desfrutarmos do que ela tem de mais belo: a arte.

Existe em Oliveira uma miscelânea de influências adquiridas das diferentes manifestações artísticas surgidas e fortalecidas ao longo do século XX. A relação do realizador com o cinema é vital, mantendo-se inabalável até em momentos de dificuldade pelos quais Oliveira passou na vida. Sua arte flui por suas veias e emana dele incessantemente. Ao estreiar um filme, já se pode ter como certo que há um próximo em fase de produção; a sua atividade não pára e nem perde força com o passar dos anos. A relação especial que o cinema oliveiriano estabelece com outras artes define como sua principal característica o diálogo. Essa interação dialógica se faz presente e tem grande força na produção do cineasta português, especialmente no que diz respeito ao envolvimento com a literatura, a pintura, a música, etc. O caráter quase doutrinador, em termos artísticos, é o que configura a sua estética da contemplação e dá ao cinema de Manoel de Oliveira esse caráter tão singular, absolutamente único.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Isabelle Regina de. **Uma poética da dualidade: identidade e intertextualidade no Teatro de José Régio**. 2006. 155 folhas. Dissertação (mestrado em Estudos Literários). Unesp FCL/Ar. Araraquara, 2006.

ANDRADE, Ana Lucia. **O filme dentro do filme: metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico De cinema**/ Jacques Aumont, Michel Marie; Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003

_____. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: CosacNaify, 2007

BAEQUE, Antoine de, PARSI, Jacques. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Porto: Campo das Letras, 1999. (Campo do Cinema, 3).

BÉNARD DA COSTA, João; OLIVEIRA, Manoel de. **Manoel de Oliveira: cem anos**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu do Cinema, 2008.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fíamã Pais Brandão. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARVALHO, Sérgio. Questões sobre a atualidade de Brecht . In.____ (Org). **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CORRADIN, Flávia. SILVEIRA, Francisco. O meu caso rebobinado In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 13-28.

DAMISCH, Hubert. **L'origine de la perspective**. Paris: Flammarion, 1993.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FERNANDES, João (Org.) **M.O. Exposição Manoel de Oliveira jul-out 2008**, no Museu Serralves. Porto: Civilização Editora, 2008

KANDINSKY, Wassily. A linguagem das formas e das cores. In:____ **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 73-103.

LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado In: Revista de Antropologia, vol.40, n.1. São Paulo, 1997, p 149-164.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós dramático**. Tradução de Pedro Sússekind e apresentação de Sérgio Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LISBOA, Eugénio. **O essencial sobre José Régio**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

_____. **O segundo modernismo em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977. Disponível *online* em:

https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CDUQFjAC&url=http%3A%2F%2Fcvc.instituto-camoes.pt%2Fconhecer%2Fbiblioteca-digital-camoes%2Festudos-literarios-critica-literaria%2F90-90%2Ffile.html&ei=kY0UU_rVB8Pfkpf-8YHADw&usq=AFQjCNHKqRrEirTpwsECdxyc0jTn7mRBQg

LOUREIRO, Filipa, PINTO, Paula (Coords.). **Manoel de Oliveira / José Régio: releituras e fantasmas**. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde; Porto: Fundação de Serralves, 2009.

MAGALDI, Sábato. Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello sobre teatro. In: Guinsburg, J. (Org.) **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Textos 11).

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Editora Dinalivro, 2005.

MIRANDA, Ana Isabel Fernandes. **A pintura na obra fílmica de Manoel de Oliveira**. 2009. Dissertação (mestrado em Estudos Fílmicos). Universidade da Beira Interior. Covilhã, 2009.

OLIVEIRA, Manoel. Confronto cinema-teatro ou a negação do cinema como especificidade exclusiva. In: FERNANDES, João (Org.) **M.O. Exposição Manoel de Oliveira out-dez 2008**, no Museu Serralves. Porto: Civilização Editora, 2008.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein ultrateatral**. Movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Sergei Eisenstein. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PESSOA, Fernando. **Quando fui outro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

PITA, Antônio Pedro (Org.). **Régio, oliveira e o cinema**. Vila do Conde: Câmara Municipal; Cineclube, 1994.

PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: Guinsburg, J. (Org.) **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Textos 11).

PRETO, António. **Manoel de Oliveira: o cinema inventado à letra**. Porto: Fundação de Serralves, 2008.

_____. Manoel de Oliveira/José Régio: as correntes de ar. In: _____ LOUREIRO, Filipa, PINTO, Paula (Coords.). **Manoel de Oliveira / José Régio: releituras e fantasmas**. Vila do Conde:

Câmara Municipal de Vila do Conde; Porto: Fundação de Serralves, 2009. p. 10- 76.

RÉGIO, José. Vistas sobre o teatro. In: _____. **Três ensaios sobre arte**. Lisboa: Portugal, 1967, p. 104-70.

_____. O meu caso. In: _____. **Três peças em um acto**. Lisboa: Portugal, 1957. p. 57-87.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. Aspectos do teatro moderno. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 107-12.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Periódicos:

MONTEIRO, Gabriela Lírio. “Teatro e cinema: uma perspectiva histórica”. **ArtCultura**; História, Teatro & Imagem. Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 23-34, jul.-dez. 2011. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/gabriela_monteiro.pdf

PRETO, António. Manoel de Oliveira: palavra imagem. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 1317, fev. 2009, p. 18-21. Acesso *on line*: <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-fevereiro-2009.pdf>
Último acesso em 20 de novembro de 2013.

Filmes:

O meu caso. Título original: *Mon cas*. Dirigido por Manoel de Oliveira. Direção de Manoel de Oliveira. Portugal/França. Distribuição: Filmagem; Les Films du Passage, S.E.T.E (França). Colorido (92 minutos), 1986.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BUISEL, Júlia (Org.). **Manoel de Oliveira: fotobiografia**. Lisboa: Figuerinhas, 2002.

_____. **Antes que me esqueça**. Guimarães: IISorpasso, 2012.

DANCYGER, Ken. **The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice**. Focal Press, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **O cinema português através dos seus filmes**. Porto: Campo das Letras, 2007. (Campo do Cinema, 5).

_____. (ed.). **Dekalog 2: on Manoel de Oliveira**. London: Wallflower, 2008.

GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J. Teixeira, CARDOSO, Reni Chaves. (Orgs.). **Semiologia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates, 138).

GUINSBURG, J. **Da cena em cena: ensaios de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Estudos, 175).

_____. (Org.) **Pirandello: do teatro no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Textos 11).

JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. Estudos de literatura e cinema. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

MACHADO, Álvaro (Org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Estudos, 111).

MONTEIRO, Miguel (Org.). **Cinema e história**, 6 a 10 de outubro de 2003. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004.

PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

RIBEIRO, Martha. O confronto entre ator e personagem em Pirandello. **Graphos**. João Pessoa, Vol 12, N. 1, Jun./2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983. (Arte e Cultura, 5).

Sites consultados:

BIBLIA SAGRADA, **Livro de Jó**. Biblia Online NVI. 2014. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/nvi/jó/1> . Último acesso em 10 dez. 2013.

SOUSA, Ernesto. Cinema e pintura, revista **Imagem**, nº 8, 1954. Acesso online: <http://www.ernestodesousa.com/?p=142>. Último acesso em 01 de março de 2013.

PLAZA, Julio. **Análise da pintura Guernica**. Acesso online: <http://hrenato.h.net/curso/textos/analisesemioticaguernica.pdf> Último acesso em 13 de fevereiro de 2013.

ANEXOS

ANEXO A

Os comentários da crítica

Filme que abriu o Festival de Cinema de Veneza no ano passado, «O Meu Caso» foi tema de comentários e críticas em muitos jornais italianos que, de uma maneira geral, acolheram bem a última produção de Manoel de Oliveira. Igual reacção teve a crítica portuguesa havendo até um jornal que, dias antes do início do Festival de Veneza, previa o «baque»...

■ Surpreendente, corajosa, divertida, sensual, inquietante (...) Vista, uma única vez, (esta comédia) parece não ser mais que um filme. Com a pequena particularidade de ser um daqueles raríssimos filmes que nos sufocam pela inteireza, pela beleza, pelo engenho. Ou muito me engano ou Veneza vai ter um baque» (Jorge Leitão Ramos, in «Diário de Lisboa», 28-8-86).

■ «Na nossa opinião, passando em revista as quatro presenças no primeiro dia, a 'medalha de ouro' deveria ser entregue ao português Manoel de Oliveira que nos ofereceu o seu último e esplêndido filme» («Paese Sera», 31-8-86).

■ «Mas o que é mais espantoso na aventura artística de Oliveira é a capacidade que ele demonstra de se renovar, de experimentar continuamente novos modos de se exprimir, de misturar imagem e palavra, gestualidade e dramaturgia» («Paese Sera», 31-8-86).

■ «No final, o filme torna-se declamatório e inerte. Perde o esmalte bizarro da primeira parte e até os magníficos intérpretes, Luís Miguel Cintra e Bulle Ogier, se adaptam a um estilo

teatral...» («La Repubblica», 31-8-86).

■ «... o mestre português não parou de nos surpreender, de divertir, de jogar com o cinema» («Il Tiempo», 31-8-86).

■ «Nobre exercício de Manoel de Oliveira sobre o próprio caso, sobre o próprio estilo: em 90 minutos condensa as suas clássicas 'longuras' de horas (...) Importante é a utilização que faz do texto. Uma utilização de traços geniais...» («La Stampa», 31-8-86).

■ «... e o filme é, pelo menos, uma singular homenagem à ambiguidade do destino, uma chamada de atenção para a obrigação de combater a violência no mundo» («Corriere della Sera», 31-8-86).

■ «Oliveira: o génio e o palco» (título do «Il Gazzettino», 31-8-86).

■ «O Meu Caso» foi unanimemente bem recebido, embora com alguma 'distância' e o respeito e a reverência devidos aos grandes mestres, designação que aqui quase sempre acompanha as referências a Oliveira...» (Pedro Borges, enviado especial a Veneza do «JL», 8-9-86).

■ «... com a apresentação do seu novo filme, Manoel de Oliveira conseguiu o prodígio de desconcertar tudo e todos (...) E este é o primeiro milagre: há um tom irreverente, uma aparença travessa, uma ousadia descomposta, que permanece ao longo de todo o filme, e constitui o segredo da sua espantosa alegria interior. Porque este é um filme feliz» (Eduardo Prado Coelho, enviado especial a Veneza do «Se7e», 3-9-86).

ANEXO B

Tradução de João Bernardes Costa, revista por M.S. Lourenço e por M. de Oliveira.

Eu renunciei antes de nascer, nem de outro modo é possível, embora isso precisasse de nascer, foi ele, eu estava lá dentro, é assim que eu vejo a coisa, foi ele quem gritou, foi ele quem viu a luz do dia, eu não gritei, eu não vi a luz do dia, é impossível que eu tenha uma voz, é impossível que eu tenha pensamentos, e eu falo e penso, faço o impossível, nem de outro modo é possível, foi ele quem viveu, eu não vivi, ele viveu mal, por minha causa, vai-se matar, por minha causa, eu vou contar isso, eu vou contar a sua morte, o fim da sua vida e a sua morte, a par e passo, agora, não basta a sua morte, não me será suficiente, ela não me satisfará, se houver agonia, a agonia é dele, eu não terei agonia, é ele quem morrerá, eu não morrei, enterrá-lo-ão talvez, se o encontrarem, eu estarei lá dentro, ele apodrecerá, eu não apodrecerei, só ficarei as ossas, eu estarei lá dentro, ele não será mais do que pó, eu estarei lá dentro, nem de outro modo é possível, é assim que eu vejo a coisa, o fim da sua vida e a sua morte, como é que ele vai fazer para acabar, é impossível que eu o saiba, eu sabê-lo-ei, a par e passo, é-me impossível dizê-lo, eu di-lo-ei, agora, de mim não será mais questão, somente dele, do fim da sua ^{vida} e da sua morte, do enterro se o encontrarem, é lá que isso acabará, eu não vou falar de vermes, de ossas, e de pó, isso não interessa a ninguém, a não ser que me aborreça no seu pó, o que me espantaria, tanto quanto na sua pele, aqui um longo silêncio, talvez ele se afogue, ele queria afogar-se, ele não queria que o encontrassem, ele já não pode querer nada, mas com tempo ele queria afogar-se, ele não queria que o encontrassem, numa água profunda e numa pedra ao pescoço, imorto extinto como os outros, mas porque um dia à esquerda, porque, porque esta e não outra direcção, aqui um longo silêncio, nunca mais haverá eu, ele nunca dirá eu, nunca mais dirá nada, não falará com ninguém, ninguém falará com ele, não falará sozinho, não pensará, ele irá, eu estarei lá dentro, ele deixará-se cair para dormir, não importa onde quer que seja, ele dormirá mal por minha causa, ele levantará-se à passa ir mais longe, ele irá mal, por minha causa, também não ficará no mesmo lugar, por minha causa, ele não tem mais nada na sua cabeça, nela eu irei por o necessário.

· SAMUEL BECKETT ·

ANEXO C

"MON CAS"

A ideia deste filme surge a Manoel de Oliveira a partir da peça teatral "O MEU CASO", comédia em um acto do grande escritor e poeta português, José Régio.

A peça, por assim dizer, não chega a ser representada, pois, mal o pano sobe o palco é invadido por um intruso, um desconhecido que pretende a todo o custo expor ao público o seu caso: - qualquer coisa por ele suposta como essencial à salvação (futuro) do homem. Mas a perseguição que lhe faz o empregado do Teatro e depois a entrada dos artistas não ~~maliciada~~ dão oportunidade a que o desconhecido, ~~tomado por louco~~ ^{Este é tomado por louco.} se explique. ~~Até ao momento por~~ ~~isso~~. Por sua vez a presença ~~do desconhecido~~ impede a representação da peça.

2

A partir desta situação insólita, Manoel de Oliveira ^{organiza} ~~constitui~~ uma espécie de colagem a que chamou "repetições". Estas repetições, ou variações implicam a existência do homem no mundo onde emerge um dia não por vontade do seu próprio eu. No entanto, livre como é, ele tornou-se responsável perante o Criador, perante si e perante os seus semelhantes.

Assim, o caso particular de cada um acaba por se tornar no caso de todos nós.

Justamente para dar um desenvolvimento mais alargado Manoel

3

de Oliveira fez incluir no filme "Mon Cas", extractos de "Pour Finir Encore et Autres Foirades" de Samuel Beckett e ainda o Livro de Job.

José Régis escreveu "O Meu Caso" por volta dos anos cinquenta, contando a acção passa-se, presume-se, no final dos anos vinte, (chameiro entre o cinema mudo e falado). Mas o filme comprime-se ~~no tempo~~ no tempo conjugando cenas ~~estruturais~~ anacrónicas, ~~mas~~ apoia-se, fundamentalmente, nos sinais mais representativos do mundo de hoje.

4

Seria imperdoável deixar de anotar que não foi certamente por acaso que José Régio deu, ao personagem que faz a primeira actriz, o nome de Lilita, ou seja: "Lilith".

"Lilith" é, segundo uma conhecida e velha lenda, a primeira mulher de Adão, criada como ele directamente da Terra e anterior a Eva. "Lilith" escapou às mãos de Deus e fugiu do Paraíso, tornando-se no demónio fêmea.

Também não terá sido sem intenção que, por associação do personagem, Manuel de Oliveira sugira no seu filme que "Lilith" reapareça como mulher de Job.

5

Sob esta visão irônica das
coisas se faz presente a
realidade trágica e o
desejo utópico.